pour la musique

collection dirigée par Roland-Manuel

musique et chant sacrés

par Joseph Samson

nrf

gallimard

MUSIQUE
ET
CHANT SACRÉS

POUR LA MUSIQUE

collection dirigée par Roland-Manuel

nrf

Henry Barraud : La France et la musique occidentale.
Marcel Beaufils : Le Lied romantique allemand.
Reynaldo Hahn : Du Chant.
Joseph Samson : Musique et Chant sacrés.

A paraître.

Émile Haraszti : La Danse et le ballet.
François Lesure : La Musique de la Renaissance en France et les poètes.

pour la musique

collection dirigée par Roland-Manuel

musique et chant sacrés

par Joseph Samson

nrf

gallimard

7e édition

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris la Russie.
© 1957 Librairie Gallimard.

A LA MÉMOIRE

de

PAUL BERTHIER

PSAUME 32

A Joseph Samson.

Écoutez, mes oiseaux chanteurs, cette espèce d'élan que je donne à mon chant; ce qu'on appelle en musique l'anacrouse.

Regardez mes doigts sans aucun bruit dans le rayon de soleil qui essayent la harpe entre mes genoux : il y a dix cordes.

Attention quand je lèverai la main! Moi aussi, je chante avec vous tout bas, et, les yeux grand ouverts, je bats la mesure, l'oreille à votre vocifération.

Dieu est honnête homme : on sent la conscience dans tout ce qu'il fait.

Quelqu'un de confiance et tout plein de bons sentiments : qui ne demande qu'à être bien avec le monde.

Ah, c'est de bonne qualité, je vous dis, ce ciel qu'Il a fabriqué de Ses mains : et c'est Lui, à l'intérieur, cette espèce d'esprit qui fait tout marcher.

C'est Lui qui a rassemblé la mer comme dans une outre et qui a mis soigneusement de côté les abîmes pour s'en servir.

Toute la terre, si elle a un cœur, que ce soit pour battre sur le cœur de Dieu!

Le temps de fermer les yeux et de les rouvrir, tout était fait!

Et alors les combinaisons des gens, vous pensez si ça tient beaucoup de place avec Lui : faites les malins, hommes d'État!

Dieu est quelqu'un qui recourt à Son éternité pour passer le temps.

Fais Ton choix, Seigneur, parmi nous, heureux ceux à qui Tu as confié le soin de Te continuer.

Du haut des cieux le Seigneur a ouvert les yeux pour nous regarder : c'est cela, les enfants des hommes?

Du haut de Son architecture, cette terre qu'Il a faite, Il regarde comment nous nous y prenons pour l'habiter.

C'est tout cousumains! personne d'interchangeable! Il nous a mis dedans un cœur pour être notre petit cœur à nous tout seuls!

Il y en a un qui fait le roi et un autre qui fait le géant, c'est drôle!

Le cheval pour vous sauver, il faudra qu'il ait plus de quatre pattes pour le fourrer dans votre boîte à vitesses!

Dites seulement : J'espère, Tu es bon, et cela suffit.

Cela suffit pour qu'on n'aille pas en enfer, et faim, dites-vous? avoir faim? jamais plus que l'on n'aura faim!

Dieu, c'est comme une colonne que je tiens entre mes bras. Essayez un peu de me la prendre!

On est content d'être ensemble! on s'est dit son petit nom l'un à l'autre.

Et alors, mes chers enfants, attention et tous ensemble!
Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in Te.

PAUL CLAUDEL.

Brangues, septembre 1949.

I

LA FONCTION

LA PIERRE CHANTE

J. F. m'avait invité à une répétition de chœur dans l'admirable collégiale Notre-Dame de Beaune. — Huit heures et demie. L'église est sombre au point que je ne vois pas l'allée centrale où je marche, me dirigeant du haut de la nef vers le portail. C'est d'en bas que je veux écouter. Derrière l'autel, sans que j'en distingue la source, une lumière douce et forte, très blanche, qui accuse les moindres secrets de la voûte du chœur. — Cette ombre qui m'environne. Cette lumière là-bas et, tout à coup, du milieu d'elle, les voix. Il y a un autre monde que celui où je me tiens. — Le chœur chante. Et, quand je dis le chœur, j'entends à la fois les choristes et le lieu réservé qu'ils occupent. Le chœur chante. La pierre répond. La pierre collabore. Répercutant les sons qu'on lui adresse, elle se joint au concert des voix. — Cette musique que la pierre modèle, façonne, module, ces accords sous lesquels elle vibre comme une corde, moi aussi, petit homme perdu dans les ténèbres, tel un de ces piliers dont je soupçonne à peine la présence, je la façonne, je la module, j'offre à son souffle la corde vibrante que je suis. Émotion, mouvements en moi, qui deux heures durant ne cesseront pas, bouleversement de tout l'être, telle est la réponse que je

donne à ces voix. A ces voix vivantes, à ces voix de pierre. Je répercute à mon tour. A ma façon.

*

La pierre chante. La pierre collabore. Les vieux Renaissants savaient cela. Qu'ils s'appellent Gabrieli ou Marenzio, qu'ils soient Vénitiens ou Romains, ils savaient que la musique doit provoquer la paroi, faire vibrer la nef. Ils calculaient la partition en vue du vaisseau.

Nous chanterons ces jours-ci l'*Agnus II* de la *Missa Papae Marcelli*, pièce de maîtrise où la difficile donnée contrapuntique (double canon à la quinte et à la neuvième), loin de paralyser l'élan lyrique, semble le promouvoir. L'église — le monument — va s'émouvoir; par le ministère de cette émotion (j'entends le mot dans son sens étymologique), de cette émotion murale, les auditeurs (ceux du moins qui écoutent) seront saisis; de nous aux voûtes, des voûtes aux assistants, il y aura échange vibratoire. — D'où cela vient-il? Palestrina dispose d'un matériel harmonique limité. C'est un avantage. Au travers de ces accords simples (pour nous) et peu nombreux, il peut déployer librement ses mélismes : rien ne se perd. Tout porte.

*

C'est une cathédrale qu'il s'agit de faire sonner. Je dis : faire sonner. Elle est là, comme un verre de cristal sur la table, comme un tube de métal suspendu dans le vide. Immobile et muette, elle attend ce choc, cette caresse, ce souffle. Et il

y a une modalité de l'écriture musicale propre à satisfaire cet appétit de vibration.

Une messe, pour une cathédrale, c'est une fresque. Or, le peintre de fresque, comme le décorateur de théâtre, sait que sa peinture sera vue à distance, que tous les raffinements, par cela même, lui sont interdits : non seulement ils seraient perdus, mais ils empêcheraient la couleur de porter. Il procède donc par taches, par masses. Que l'on transpose cette donnée dans l'ordre musical, que l'on songe au cubage d'églises comme Bourges, Chartres... C'est cela que les accords doivent remplir, c'est dans ce monument que les mélodies doivent couler sans s'entrechoquer. De la musique à l'architecture, il faut qu'il y ait association, parité, complément.

*

Vérités élémentaires? Lieux communs? C'est vrai. Mais n'est-il pas nécessaire de les rappeler?

Il y a quarante-deux ans, si je ne me trompe, que le *Motu proprio* est paru. Il a exercé une action sur les compositeurs d'église, c'est certain. Il les a fait réfléchir sur ce que Guardini appelle l'esprit de la liturgie. Qui oserait nier les progrès dont il est la source? Qui oserait dire que l'attention des responsables n'a pas été attirée sur la gravité de leur fonction? Qui dénombrera les messes et motets sérieux parus, ne fût-ce qu'en France, depuis 1905? Mais tout n'est pas là. Si les Renaissants restent des modèles, c'est à la condition que l'on scrute leurs ambitions et que l'on en tire leçon. Or, les ressources harmoniques, infiniment variées, dont nous disposons, sont un dan-

ger qui nous menace. Nous sommes tentés par elles. Tentés de nous y complaire, d'en abuser. D'où des compositions subtiles, précieuses, agréables sur le papier mais qui ne portent pas dans la nef. Je parle des meilleures...

Il ne suffit pas d'écrire bien. Il ne suffit même pas d'entrer dans l'esprit de la liturgie. Il faut voir la donnée technique qu'elle propose. Il faut apprendre ou réapprendre à parler à la pierre un langage qu'elle entende. C'est à une certaine conception de l'écriture qu'il faut revenir. Peu importe que les accords soient disposés par étagement de tierces ou de quartes; ce qu'il faut, c'est qu'ils soient largement étalés. La pierre est lente à répondre. Si on lui lance des harmonies accumulées, des complexités modulantes, tout cela se perdra dans les voûtes, s'emmêlera dans les chapelles, divaguera dans les transepts... Le champ des modulations ne connaît plus de mesure. Mais que vont devenir ces recherches au milieu des échos qui les répercutent? Que l'on écrive les agrégations que l'on voudra. Que l'on module aussi loin que l'on voudra, mais que l'on donne aux tons empruntés le temps de s'installer dans le monument, d'en prendre possession, de passer du chœur au mur, du mur aux oreilles. N'oublions pas en introduisant ce ton nouveau que le précédent est encore en train d'achever son parcours. En juxtaposant des plans sonores, prévoyons les nœuds.

*

Jean Lurçat, dans une conférence sur les perspectives et besoins de la tapisserie, cherchant les causes de la dégénérescence progressive de l'art du

... *J'ai vu sur vos lèvres naître la note...* LUCCA DELLA ROBBIA. Enfants chanteurs. Détails de la *Tribune aux chanteurs* du dôme de Florence. Haut-relief de marbre. *(Cl. Archives photographiques.)*

licier, pose au premier plan celle-ci : du XIVe au XVIIe siècle, « nous voyons les nuances passer de 17 à 25, à 35, à 50, à 300, à 400, et au XVIIIe siècle, qui est l'époque la plus navrante et la plus catastrophique pour la tapisserie, nous arrivons au chiffre de 800... La tapisserie est morte d'avoir voulu copier la peinture du chevalet. »

Depuis cinquante ans, la musique d'église, nettement améliorée dans son esprit, reste menacée par la complexité, menacée par ce qui fait sa valeur même. [Je le répète : je ne parle que du meilleur.]

Lurçat donne en exemple l'*Apocalypse d'Angers* (XIVe s.). « C'était, dit-il, sévère, éloquent, rauque, et n'oublions qu'étant tapisserie, il ne s'agissait que de faire du mural. »

L'auteur de l'*Apocalypse d'Angers* — Jean de Bruges — est au service de Charles V. Son contemporain, Guillaume de Machaut, chanoine de Reims, est un familier du même prince. On connaît sa messe dite du sacre de Charles V. On lui applique justement les mêmes épithètes : art sévère, éloquent, rauque, mural. Le même esprit anime la main qui conduit les fils de laine et celle qui trace des contrepoints. C'est cet esprit que notre temps a totalement perdu.

*

On dira : il défend l'effet. On le dira avec des airs penchés. Et quand j'écris : on, je sais bien à qui je pense. — C'est vrai, il défend l'effet. Et même il va plus loin : il prétend qu'il n'y a point d'art, qu'il n'y a jamais eu d'art, sans recherche d'effet. — Mais il y a la qualité de l'effet. Nous y viendrons un autre jour.

EFFET ET QUALITÉ

Au temps de Pérotin, de Robert de Sabilon et de Pierre de La Croix, on était d'abord choriste, dès l'âge de dix ans. Choriste de la cathédrale ou de la collégiale. On était quelque chose dans le monument, quelque chose qui participait à sa vie, de sa vie. On recevait de lui une formation, je veux dire qu'on avait l'âme façonnée par lui. Par le monument et par tout ce qu'il contient et représente. A l'école, on apprenait à chanter, puis à composer le déchant. On apprenait à écrire comme on avait appris à chanter, sur le tas. Je dis : sur le tas, et je pense à l'architecte d'à côté qui vivait avec les maçons, les charpentiers, les peintres, les plombiers, les verriers, qui avait sa *loge* au pied de la cathédrale, sous une bâche... La « maîtrise » : une espèce de chantier où l'on vivait ensemble entre musiciens d'église, où l'on travaillait ensemble, maîtres et apprentis. Et l'on écrivait bonnement, connaissant une par une les voix qui allaient réaliser. Si les voix étaient rudes, on leur écrivait une musique robuste, si les chanteurs étaient adroits, une musique recherchée. La matière orientait l'imagination, guidait l'invention, façonnait même la technique. Et le résultat était assuré : deux voix et la musique sonnerait. On avait quelques recettes ouvrières, mais pas de ces

canons passe-partout grâce auxquels on est toujours sûr de faire quelque chose d'honnête, jamais de vraiment adapté.

Pour écrire, on tenait compte des goûts de l'évêque, du chancelier, du chapitre, du prince. Et ils avaient bon goût. On tenait compte aussi du goût de ce peuple qui, aux jours de fête, pullulait dans les nefs. Et ce goût n'était pas encore pourri.

On n'avait pas d'autre ambition que de bien faire la chose attendue. Surtout, on n'avait pas de ces ambitions intellectuelles qui dévorent l'art. Et de cette absence de prétention naissait la *qualité.*

*

Qualité, ai-je dit. De quoi s'agit-il? A quoi tient celle de cette chapelle que j'ai sous les yeux et qui s'élève, isolée, sur un mamelon entre les sapins à quoi son clocheton fait pendant? Accommodée au site, elle lui ressemble, elle en a la naïveté. Mieux, elle lui est empruntée. Les pierres sont extraites du sol où elle est posée. La charpente et les lattes qui protègent le côté nord contre les rafales de neige sont tirées de la forêt voisine. Et, par sa forme enfantine, n'exprime-t-elle pas au mieux les hommes qui l'ont bâtie? Elle dit là ce qu'elle doit dire là, avec les mots justes. Telle est sa qualité. Telle était celle de la musique des vieux maîtres que j'ai nommés, commandée par la circonstance, soumise à l'instrument. Créée pour lui. Appelée par lui. Et quand je dis l'instrument, j'entends, on le sait, non seulement les choristes qui vont chanter, mais aussi cette église qui va leur répondre.

Non, ce n'est pas en vain, pour Maître Pérotin, que Maurice de Sully a élevé les hautes nefs de Notre-Dame. Un peuple tumultueux s'y rassemble, foule pressée où se mêlent les corporations avec leurs bannières. C'est ce bon peuple à qui, bientôt, saint Louis rendra la justice. Si nombreux, « le jour où le rétable était ouvert » qu'il ressemble, dit un chroniqueur, « à une nuée d'abeilles autour d'une ruche ». Et ce jour-là précisément les choriaux entonneront l'organum et le conduit qui ont été pensés pour ce cadre, pour cet auditoire, pour ce chœur, l'un des plus fameux alors de la chrétienté.

L'édifice et ceux qu'il rassemble postulaient cette musique. On l'a faite. Et lui est venue cette qualité qui est dans l'à-propos.

*

Claudel, dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, dit que les Japonais ont un mot pour exprimer la *ahité* des choses, c'est-à-dire ce pouvoir qu'elles ont de nous faire dire : Ah! C'est cela, la *ahité*, qui en chaque chose est le principe de sa qualité. Par là, elle nous atteint au cœur. Et c'est le cœur qui dit : Ah!

Ces foules bourdonnantes qui se pressent à Notre-Dame les jours de fête, elles attendent le déchant. Quand il s'élève, tout à coup, dans les nefs, se fait une unité qu'un grand silence traduit. Il n'y a plus là qu'un cœur et qui bat silencieusement : Ah!

Quand la route sort de la forêt et tourne pour entrer dans la clairière où se tient, caché, le village, la chapelle m'apparaît. Et j'entends au plus

secret de moi ce cri : Ah! Elle est là, depuis sept siècles, exposée à toutes les intempéries. Ni la pierre n'a bronché, ni la charpente qui fut coupée dans le meilleur chêne, alors que les chanoines de Saint-Claude régnaient encore sur ces contrées. Les hommes qui vivaient ici, coupant des arbres et labourant les champs, ont un jour senti qu'il y avait quelque chose à faire dire au site, un effet d'une certaine qualité à lui faire produire; et ils bâtirent quatre petits murs trapus, au-dessus desquels s'est juché un clocheton. Le paysage prit alors son sens et se mit à parler. Sa qualité a produit son effet.

*

Être la chose qui convient, au moment qui convient, dans le lieu qui convient, tel est pour l'œuvre d'art le principe qui conditionne la qualité de son effet. Et la parfaite convenance apparaît telle à tout homme sensible.

*

Mais où en sommes-nous? ai-je demandé.

Hélas, m'a-t-on répondu, il est loin le temps où les chapitres rivalisaient de splendeurs chorales; il est loin le temps où Philippe le Bon prétendait à une chapelle qui surpassât celle du roi de France. Et l'on me peint ensuite un si vilain tableau que je ne l'ose répéter.

Il faut bien le reconnaître : les encycliques ont beau se succéder, redire avec instance des paroles que leurs auteurs semblent juger importantes, l'effet qu'apporte à la célébration l'étoffe chorale,

quand elle est de bonne qualité, semble échapper à beaucoup de ceux qui y sont directement intéressés. Ils laissent aller. Ils laissent s'en aller. Nous n'avons plus de chœurs d'église, ou rares et perdus en quelques villages éloignés, ignorés. Quant à ces écoles d'autrefois où les enfants de chapelle étaient nourris, entretenus et formés au latin en même temps qu'au contrepoint, elles n'ont plus pour témoins que leurs livres de comptes où l'archiviste s'en va chercher des documents d'histoire.

Nos écoles de musique, où l'enseignement est souvent admirable, restent étrangères aux choses du culte. Et quand en sort un jeune artiste bardé de contrepoint, de fugue et d'harmonie, s'il entend dans nos temples des ensembles bêlants de cinq ou six voix fatiguées, comment serait-il tenté d'écrire pour cela?

*

C'est vrai, les mœurs sont bien changées. Mais au-dessous de ces changements extérieurs qui sont grands, qui sont bien visibles, subsiste l'homme, toujours le même, toujours dans la même attente, toujours prêt à répondre au même appel... On nous rendra l'effet de cet art d'autrefois en nous rendant la qualité qui l'animait. Cela ne dépend pas tout à fait de nous, les musiciens. Mais tout se tient, tout est lié. Et rien ne l'est plus que l'art à la vie intérieure. Il est lui-même effet. C'est elle qui est qualité.

LA FONCTION POÉTIQUE DU CHANT SACRÉ DANS LA LITURGIE [1]

Aujourd'hui, comme c'est dimanche, le sonneur est monté dans le clocher. Il empoigne la corde à deux mains et voici : tout le paysage se met à chanter. C'est le moment matinal où l'enfant, trottant à côté de M. le curé, descend dans la vallée. Il a dix ans. Son papa a décidé qu'il sait assez de musique pour le remplacer au binage. Désormais, il y assurera le service hebdomadaire d'accompagnement pour la messe.

Ils entrent, l'abbé Girard et l'enfant, dans le petit cimetière aux allées sablées, puis dans l'église du village, puis dans la sacristie qui sent le pain bénit. Là, M. le curé prépare ses ornements, garnit les burettes. Ensuite, il se rend à l'autel qu'il découvre... Le gosse, pendant ce temps, ouvre l'harmonium, cherche la page dans ses livres, les dispose sur son pupitre et rentre à la sacristie. Au même moment, y arrive le père Martory. Le père Martory, c'est le vieux chantre. Il a près de quatre-vingts ans. M. Martory ne dit pas bonjour. Trottinant, toussotant, il se rend à son placard. Il en extrait un surplis sans manches

1. Ce texte est celui d'une conférence préparée pour un congrès qui devait se tenir à Chartres. Le congrès n'eut pas lieu mais la conférence (ainsi que plusieurs autres chapitres de cet ouvrage) fut publiée par la revue *Musique et Liturgie*.

qu'il passe par-dessus sa veste. Alors l'enfant s'approche de lui et dit : « Bonjour, monsieur Martory! » Cela chaque dimanche. Et, chaque dimanche, le bonhomme, au lieu de répondre, se penche vers le petit et de sa vieille voix chante : *exsurge*, ou bien : *circumdederunt* ou bien : *gaudete*, bref, l'intonation de l'introït du jour. Il est fier, le vieil homme, de montrer qu'il sait ce qu'il va chanter avant d'avoir ouvert son paroissien. Il est fier, et l'enfant stupéfait...

C'est ainsi que la chose a commencé. On veut dire : c'est ainsi que celui qui vous parle a été initié par le vieux Martory à associer chaque dimanche à une formule musicale qui en restera pour lui la représentation sonore, le symbole. Et l'année liturgique, à ses yeux, n'a jamais cessé d'être soulignée par le déroulement d'une série de figures mélodiques dont chacune fait sa proposition spirituelle. *Sol ré ré :* c'est Noël. *Sol sol sol do si do ré do mi ré ré :* c'est l'Ascension. Le seul nom de chaque fête se présentant à son esprit, évoque sa propre série de thèmes : introït, alleluia, antiennes, hymne, etc. Entend-il *sol la sol fa sol la sol do ré do?* Tout un système d'images s'éveille en lui. Sans qu'aucun nom soit prononcé, la seule évocation du motif musical suffit à mettre en mouvement dans sa mémoire et dans son imagination un ensemble organique d'idées, de sentiments, de souvenirs qui, aussitôt, entrent en activité. Il suffit d'être un catholique habitué des offices pour que la relation du thème à l'idée se produise. D'où il ne faudrait pas se hâter d'affirmer que les thèmes grégoriens sont spécifiquement chrétiens : le rôle de l'habitude est, dans le jeu d'esprit que j'indique, essentiel. Sans l'in-

tervention de la mémoire, du souvenir, point de phénomène de reconnaissance, point d'évocation. Ce thème qui nous parle, à nous catholiques, laissera sourd le protestant; et son choral ne sera pour nous qu'une succession mélodique plus ou moins heureuse. Il faut aller plus loin et dire qu'un même thème est susceptible de significations renouvelées. Je le prends élémentaire, un anapeste : ⏑ ⏑ —. Pour le croisé, il signifiait : Dĭĕu lĕ veūt. Sous Henri IV ou Louis XIII, il sous-entend : Vīv' lĕ Rōi! Pour le porteur de drapeau rouge : Lĭbĕrtē, et pour un de nos étudiants : Lĕs lămpiōns. D'où il serait imprudent de conclure qu'en réalité le thème ne signifie rien. Tout au plus peut-on dire que son pouvoir symbolique est conditionné par le temps, le lieu, les mœurs... Nous avons nos thèmes musicaux, nous catholiques. Leur ensemble constitue le visage musical de notre confession, sa représentation poétique sonore.

Ce mode d'expression bien entendu ne nous est pas particulier : les Grecs appelaient nomes de petites mélodies qui différaient suivant l'usage auquel elles étaient destinées. Tisserand, soldat, marin, foulon, faucheur, chacun a son nome propre. Et ces mélodies diffèrent encore suivant les origines locales. Le dorien, le lydien, le phrygien ont des nomes bien distincts. Comme nous venons d'accorder à nos thèmes liturgiques une valeur de représentation spirituelle, les Grecs attribuaient à leurs nomes ce qu'ils appelaient un éthos, c'est-à-dire un symbolisme moral défini. Non seulement un symbolisme mais un pouvoir, une activité psychologique. Les nomes doriens incarnent la clarté, la noblesse; l'agencement

des sons chez eux produit une harmonie raisonnable. Mais redoutables sont les ioniens et les lydiens composés d'harmonies relâchées : « types de vie musicale, plus expressifs peut-être et plus fluides, mais qu'on devait, par respect pour la morale civique, cacher dans l'intimité des fêtes et des festins à la maison ».

En fait, tous les peuples, même les plus primitifs, ont des nomes, des chants de circonstance qui tiennent dans la vie sociale une place importante puisqu'ils en expriment le caractère poétique : chants de travail, chants de guerre, chants d'amour, chants d'invocation à la divinité... On peut toujours, à propos de ces chants, parler d'éthos; on pourrait s'en aider pour éclairer une enquête sur la psychologie des populations qui les chantent.

Nos propres folklores nationaux et régionaux ne sont-ils pas eux aussi l'expression directe de ceux qui les ont inventés et longtemps utilisés? « La Bretagne et la Bourgogne, a-t-on écrit, sont bien plus faciles à reconnaître dans leurs chansons que dans leur histoire. La chanson est un symbole direct, immédiat, un « fait substantif » si l'on entend ce mot, en l'opposant aux « faits transitifs », comme les pensées, les tendances, tous les mouvements de l'histoire... Chaque fois qu'un paysan chante l'air du village où il est né (ceci est aussi vrai des thèmes liturgiques), cette relique se transmue en vie, remet le branle dans l'âme, rétablit le courant psychique suspendu, le combine mystérieusement avec la vie de tous les jours. Car la vieille chanson (ou le vieux timbre sacré) ne représente pas seulement les meilleurs effets de la conscience collective, elle est elle-même un de ces

effets, une inflexion de la sensibilité, une forme du rêve intérieur et permanent de la race [1]. »

De tels effets ne sont pas réservés à l'art populaire ou à l'art liturgique. Toute musique vraie en produit d'analogues. Elle n'est vraie, elle n'existe que dans la mesure où elle se montre capable d'introduire en nous des figures qui se mêleront à notre vie et la pourvoieront de richesses nouvelles. Proust avait merveilleusement vu cela. Vous vous rappelez le jeu que mène dans la vie de Swan la « petite phrase » de la sonate de Vinteuil. Charles du Bos se penchant sur le cas de Swan note des observations pour nous tout à fait éclairantes : « Swan tenait les motifs musicaux pour de véritables idées... Swan savait aussi bien en quoi elle était particulière (la petite phrase de Vinteuil) qu'il le savait pour *La Princesse de Clèves* ou pour *René*, quand leur nom se présentait à sa mémoire. Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions... dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur... Par là, la phrase de Vinteuil avait épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain... Son sort était lié à l'avenir à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés... » Elle existait, latente, dans son esprit; son sort était lié à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers. Je répète ces bouts de phrase de Du Bos : ils vont si droit à notre sujet qu'il est à peine besoin de le souligner. Ces *exsurge*, ces *gaudete* que me faisait décou-

1. Cl. Besse : *Revue de Philosophie*, novembre 1919.

vrir le père Martory il y a plus de cinquante ans, ne sont-ils pas restés latents dans mon esprit (comme ils le sont dans les vôtres), ne sont-ils pas liés à la réalité de nos âmes dont ils sont un des ornements particuliers?

La petite phrase était présente en Swan, nous dit encore Du Bos, comme *La Princesse de Clèves* ou *René;* ces *exsurge*, ces *gaudete* ne sont-ils pas, eux, présents en nous comme des personnes, des personnes vivantes, parlantes, agissantes? Non contents de figurer des idées ou des choses, ces motifs, ces nomes catholiques existent par eux-mêmes; chacun d'eux existe en soi, sorte d'individu musical qui a sa physionomie distincte. Car la musique n'est pas qu'un ornement du texte : les êtres qu'elle incorpore au culte sont parfaitement aptes à imprimer aux mots une signification spécifique. Ainsi voit-on l'invocation *Kyrie eleison* qui, lue, semblait n'avoir qu'un sens étroitement déterminé, se diversifier quand on la chante, se renouveler au gré des mélodies qui lui sont successivement apposées dans le *Kyriale*, épouser les inclinations opposées qu'elles proposent. Si la *Missa Fons bonitatis* et la *Missa Orbis factor* sont colorées diversement, appropriées l'une et l'autre à des célébrations de caractères tout différents, il est clair que c'est par la seule vertu de leur orientation mélodique. Les paroles prennent, par le ministère de la musique, un essor dont elles étaient, seules, incapables. Le texte, ici, c'est le terrain d'où les oiseaux s'envolent...

Nés chrétiens, ou venus au culte après avoir couru longuement les mondes grecs ou barbares, célébré Dionysos ou Cybèle, enchanté le travail des vendangeurs, des foulons, des tisserands ou

des faucheurs antiques, des chants ont pris leur place définitive dans nos traditions. Nos pères les ont connus, nos saints les ont aimés, nos martyrs les ont chantés. Ils ont reçu « le trésor de milliers d'âmes, ils gardent le secret de milliers de vies dont ils furent la consolation toujours prête... Ils se sont peu à peu remplis du rêve et des larmes (et des prières) des hommes ». Des siècles d'attachement au culte, d'adhérence aux rites leur ont, semble-t-il, donné une vitalité propre qu'ils nous communiquent. Liés à nos plus vieilles, à nos plus chères coutumes, ils se sont peu à peu chargés de pensées, d'émotions, de vie pour tout dire d'un mot, et ils sont devenus des symboles translucides, des représentations musicales définies. Depuis longtemps, ils font partie du patrimoine, de l'héritage du chrétien. Par eux, il participe à tout un passé de croyance vivante, à ces reliques de grâces qu'ils ont accueillies et qu'ils tiennent en réserve.

« L'art grec était religieux, écrivait un jour Barrès. Je ne sais pas cette religion et je ne la sens pas. Alors quoi! dans la mesure où je suis professionnel, j'admire. Mais cela me parle moins que l'art chrétien, que la petite église (tout auprès de ses tombes féodales) qui me permet de relier mes idées. »

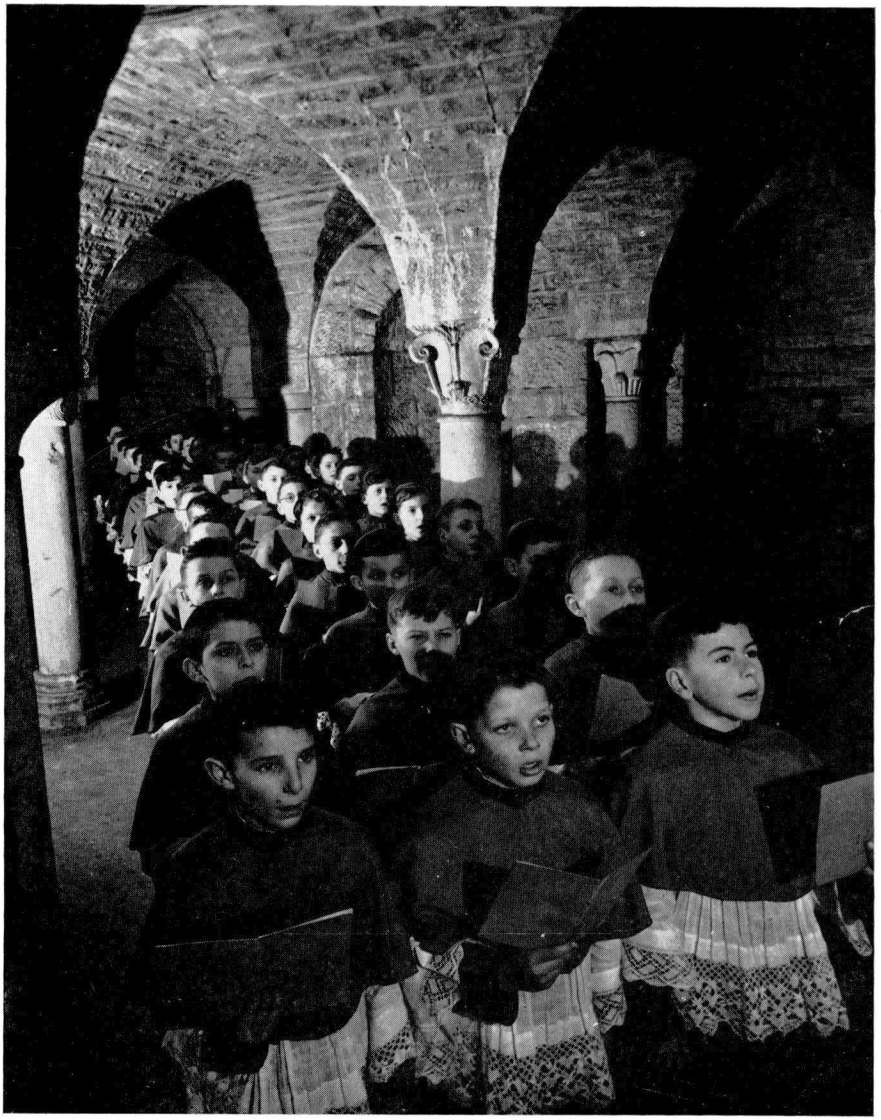
Le vieux Martory, il y a plus de cinquante ans, sans s'en douter, le pauvre homme, avec ses *gaudete*, ses *exsurge*, et ses *circumdederunt*, me fournissait de quoi relier mes idées. A ces intonations qui, dans sa bouche, prenaient un caractère pittoresque, « l'hérédité ajoutait son quantum de force impulsive et de vie concentrée ». Si bien qu'au moment où je croyais entendre pour la première fois ces airs ressassés par mes aïeux, ma

chétive personne saluait déjà une vieille et amicale connaissance. J'entrais dans un grand courant humain, un courant universel d'expression. J'accédais aux trésors de la nomatique catholique. Que cette accession n'ait pas été vaine, la suite le prouva : « C'est Dieu, a écrit Newman, que nous aimons dans le souvenir de nos premières années. » Comme il a raison! Quand, après m'avoir laissé à quelque vagabondage, Dieu se rappela de moi, il m'envoya ces vieux amis de mes dix ans. Ils m'assiégèrent. Et c'est à travers eux que j'entendis sa voix. L'aventure est commune. On en citerait combien d'exemples qui nous sont offerts par nos contemporains? Je ne retiens que celui de Claudel. Je l'ai entendu lui-même dire à mes chanteurs dans le chœur de la cathédrale de Dijon : « Mes enfants, ce sont des enfants comme vous qui m'ont converti, à Notre-Dame de Paris, le 25 décembre 1886, en chantant le *Magnificat.* » L'histoire est connue. Claudel l'a fixée dans le récit de sa conversion que l'on trouve aux premières pages de *Contacts et Circonstances.* Ce récit, dans le même livre, est immédiatement suivi d'un autre intitulé : *Mon Pays.* Claudel y évoque sa petite enfance à Villeneuve-en-Tardenois. Là, il vit chez son grand-oncle Cerveaux, curé du village. « C'est là, dit-il, que mon cœur et mon esprit se sont ouverts à la fois à la religion et à la poésie... Dans une chambre abandonnée, je lisais ou, plutôt, je dévorais avec un immense intérêt... la *Vie des Saints,* d'Alban Butler... A côté, dans le cimetière et tout contre le mur de l'église, dorment, en attendant le jour de la résurrection, quatre générations de mes morts. C'est à eux, sans doute, que je dois cette intimité avec notre vieille terre

chrétienne et gauloise... C'est au son des cloches et à la mélopée des vêpres que j'ai puisé le sens de cette prosodie empruntée aux psaumes qui exaspèrent tellement les tenants de notre bel alexandrin. C'est là que j'ai été consacré à la Sainte Vierge, renouvelant le pacte que mes aïeux paysans, quand ils sauvèrent au péril de leur vie un prêtre insermenté, avaient conclu avec cette aimable et divine protectrice. »

Comme ce texte est révélateur! Comme il va à notre sujet! Cette conversion étonnante, mystérieuse, qui a tant fait parler, à propos de laquelle on a évoqué l'éclair de Damas, elle n'est plus étonnante : elle s'explique par un phénomène de résurgence. Vous vous rappelez certainement l'admirable débat, qui, dans le récit claudélien, met aux prises tout à coup la foi et l'horreur de la foi. Il a deux témoins ce débat, deux témoins qui sont deux acteurs, je dirai même deux provocateurs et ce sont deux nomes catholiques s'il en fut : le *Magnificat* et l'*Adeste.* C'est par leur ministère, Claudel le dit expressément, que s'opère le phénomène de résurgence. Ce sont eux qui ont été désignés pour remplir ce jour-là le rôle de sourciers...

« Il n'y a point de religion abstraite », dit encore Newman. Parmi les modes de représentation qui s'offrent à la nôtre, ses nomes. Accueillis par elle, ils gardent à travers les âges leur signification; la vertu qui les a choisis ou provoqués s'est attachée à eux et continue de se dispenser par leur ministère. Ces nomes sont en nous. Ils y sont entrés dès notre enfance. Nous ne sommes intégralement nous-mêmes qu'avec, en notre mémoire, ces machinistes sacrés qui ne cessent point d'y agir dans le secret. Ainsi, sommes-nous Français



... De petits enfants dont la voix était infinie...
Petits chanteurs. *(Photo Robert Doisneau.)*

grâce à de certains traits qui nous sont donnés et qui n'ont pu l'être que dans cet espace géographique où nous sommes nés.

La fonction poétique du chant sacré est précisément de meubler l'espace ecclésiastique (qui est à nos yeux un espace de vérité) de signes, de symboles tels que, par eux, nous nous sentions ordonnés aux idées qu'ils représentent, aux aspirations qu'ils soulèvent. Créés par des chrétiens, ou séculairement adoptés par eux, ces nomes, par suite d'une sorte de mimétisme, à force d'être associés, voulus ressemblants à la vérité, finissent par se confondre avec elle, par ne plus faire qu'un avec elle, étant entendu que reste maintenue la distinction du signe et du signifié. On peut dire d'eux ce que Renan a dit de la religion : « Ils sont le coquillage où se moulent ses formes, le lit où elle se repose et laisse empreintes les sinuosités de ses contours. »

Si, malgré les précautions que j'ai prises pour éviter des confusions, malgré les nuances que je me suis appliqué à souligner, d'aucuns restaient tentés de penser qu'entre poésie et vérité s'insinue au principe une sorte d'antinomie, je n'hésiterais pas à leur proposer pour thème de réflexion ces mots de Saint-Exupéry : « Le poète n'est pas plus futile que le physicien. L'un et l'autre recoupent des vérités, mais celle du poète est plus urgente car (elle intéresse) sa propre conscience. »

Y a-t-il recoupement de vérités plus urgent que celui auquel se livrent les artisans de figures, d'images, de signes, de symboles, ces artisans qui, avec le fil, la laine ou la soie, la pierre, la toile, la couleur, la lumière, les sons entretiennent « le poème de la sainte liturgie » ?

*

Je suis allé à l'extrême de mes propositions. Du moins, n'ai-je pas dépassé, entraîné par les mots, ce que je crois strictement exact. Mais, de ce que je viens de prononcer, on pourrait être tenté de tirer autre chose que ce que je pense. Dans des articles, dans des livres, j'ai maintes fois affirmé qu'il n'y a pas de musique spécifiquement chrétienne. Que viens-je donc d'expliquer, si ce n'est qu'il y a une musique spécifiquement chrétienne? Me serais-je donc converti? Non. La seconde partie de mon exposé s'efforcera de le montrer. Je lui pose en exergue le mot si extraordinairement pénétrant de Pie XI, prononcé devant mon cher ami Paul Berthier qui me l'a rapporté quelques jours après, s'étant arrêté à Dijon, en revenant de Rome : *La musique palestrinienne,* disait donc Pie XI, *la musique palestrinienne est pétrie de sagesse chrétienne.* Ce mot va loin, nous l'allons voir. Mais d'abord arrêtons-nous un peu. Comme tout à l'heure, prenons la chose par où elle a commencé...

L'histoire du vieux Martory se situait en 1898. Nous sommes en 1900. C'est l'année de l'Exposition. Cette fameuse Exposition de 1900 où l'on vit Debussy écouter le kampong javanais en prenant des notes. Le gosse a douze ans. Son papa a décidé que l'on irait à l'exposition. Un matin du mois d'août, on a pris le train à Nemours, cette exquise petite ville d'Ile-de-France. De Nemours à Paris, on met alors trois heures : quatre-vingt-huit kilomètres. En débarquant à la gare de Lyon, on a pris un taxi, un taxi découvert et qui va très

vite. La rue de Rivoli est pleine de voitures. Le gosse a horriblement peur. Ce sont des choses qu'on se rappelle cinquante-sept ans après! De l'exposition elle-même on ne se rappelle que deux choses : le trottoir roulant d'abord, ce trottoir à vitesse triple qui en faisait le tour et sur lequel on aurait volontiers passé sa journée. On est descendu à l'entrée d'un quartier de l'exposition qui s'appelle : *Le Vieux Paris*. On est entré dans l'église du vieux Paris qui, elle, s'appelle *Saint-Julien-des-Ménestriers*. On s'y est assis et l'on a attendu. Au-dessus de l'autel, il y a une tribune. La tribune est fermée par une rampe en bois verni. Un mètre environ derrière la rampe, se déploie un rideau de velours vert foncé. Au bout d'un moment, le rideau s'est entrebâillé à gauche et une dame est entrée. Elle s'est avancée vers le milieu de la tribune et elle a chanté. Ceci n'a aucune importance puisqu'on ne se rappelle pas ce qu'elle a chanté. Le souvenir commence ensuite quand, la dame s'étant retirée, un chœur, derrière le rideau, invisible donc, s'est mis à chanter à son tour. Ce fut d'abord l'*Alleluia* de saint Pierre et saint Paul. Puis vinrent des polyphonies de la Renaissance. Bordes et ses *Chanteurs de Saint-Gervais* étaient derrière le rideau... Le concert dura une heure. On en sortit émerveillé. Un monde insoupçonné venait de s'ouvrir. On y était entré. Sans que l'on s'en doutât, une grande enquête venait de commencer qui ne finirait jamais : qu'est-ce que la musique sacrée, qu'est-ce qui la distingue, quelle est sa fonction poétique dans la liturgie? Ces questions, je ne sais pas si les maîtres qui, dans l'histoire, ont succédé aux créateurs des nomes liturgiques se les sont posées. Je ne le crois pas.

C'étaient des ouvriers. Ils faisaient. Qu'ont-ils fait et comment ont-ils fait? Pour répondre à ce comment, nous n'avons qu'une ressource : consulter les documents que nous offrent les musicistes du IXe au XIe siècle, les plus anciens documents écrits que nous possédions. Or que constatons-nous? Nous constatons que les premiers praticiens de la polyphonie sacrée ont si bien compris la valeur représentative, symbolique, c'est-à-dire poétique des nomes liturgiques qu'ils ne conçoivent pas un édifice polyphone qui n'ait pour soubassement l'un de ces nomes. Et la voix qui chante le nome pendant qu'une autre brode une espèce de contrepoint, s'appelle *vox principalis*. La voix principale, c'est la voix empruntée à l'art liturgique, celle qui donne sens à l'ensemble. La voix inventée n'a qu'un rôle décoratif. Tout cet admirable « contrepoint pur » qui, au XIIIe siècle, fleurit en conduits, organa et motets, conserve avec la liturgie le même lien : ce que le XIe siècle appelait *vox principalis*, le XIIIe l'appelle *teneur*. La teneur, comme la *vox principalis*, est empruntée à l'art liturgique : c'est un nome. L'organum n'est pas autre chose que le fleurissement polymorphe du thème emprunté. Toujours présent, à l'une des voix, ce thème, ce nome, génère les autres voix; et, quand l'ensemble est constitué, le nome reste dans le chœur le personnage, le coryphée, celui par qui la chose est ce qu'elle est, celui qui donne à l'ensemble son sens, sa valeur de représentation, de symbole, celui qui associe le nouvel enfant à la famille. Celui qui permet aux auditeurs, pour reprendre l'expression barrésienne, de relier leurs idées, de rejoindre à travers la trame polymélodique, l'intention, la signification. (Il doit être

entendu que je ne retiens aujourd'hui, volontairement, que l'aspect poétique des faits. Je n'oublie pas que les mêmes faits doivent être envisagés aussi sous un aspect technique qui se tient hors de mon sujet et que j'ai d'ailleurs traité dans mon livre : *La Polyphonie sacrée en France.*)

Au XIVe siècle, Machaut continue. La teneur est le fil conducteur de sa messe fameuse. Présente, même quand elle est absente. Pour l'établir, il faudrait précisément entrer dans des considérants techniques hors de saison aujourd'hui et que les curieux trouveront dans l'ouvrage que je viens de citer. Les maîtres de la Renaissance seront fidèles à ce mode de composition : la *vox principalis* primitive, qui s'appelle ensuite *teneur*, chez eux s'appelle *cantus firmus*. Si le nom est changé, la chose reste la même : une mélodie empruntée au corpus liturgique et présentée en valeurs étendues sert de conduite à la composition et lui donne son nom. On a ainsi la messe *Pater noster*, la messe *O sacrum Convivium*, la messe *Regina cœli*, etc. Palestrina a écrit quarante-trois messes sur des thèmes liturgiques. Innombrables sont les compositions de la même époque qui relèvent du même principe. Ces vieux maîtres ont la volonté d'incorporer ainsi à leur musique une substance proprement catholique. Et ils ont aussi, certainement, l'intention d'offrir à l'auditeur un guide : grâce à ce guide connu, familier, tout de suite il va se sentir avec l'œuvre nouvelle des affinités. « Écoutez, dans les *Rondes de printemps* de Cl. Debussy, l'entrée de : *Nous n'irons plus au bois*, ou l'entrée de *Do do, l'enfant do*, aussitôt l'œuvre devient intime, familière; elle réveille en nous des impressions effacées qui sommeil-

laient depuis longtemps, depuis toujours; elle nous rend le mouvement, l'allure, l'âme du passé comme sensibles. L'objectivité musicale, si riche soit-elle, l'écriture et le dessin des lignes sonores, avant ce recours au symbole n'étaient que de la matière amorphe. A présent, elle est chargée d'idées et de représentations, elle s'anime et devient expressive, elle nous soulève avec elle [1]. »

Palestrina a écrit une messe *Veni Creator* au cours de laquelle le premier soprano chante incessamment en *Cantus firmus* la mélodie traditionnelle de l'hymne : toutes les paroles de la messe défilent successivement sur ce timbre onze fois réitéré. Il est évident que dès que l'oreille perçoit, au cours de l'œuvre nouvelle, le timbre connu, une image se présente à l'esprit; nous saluons au passage une vieille et amicale connaissance. Ainsi la musique s'approche de nous, ainsi s'établit un lien entre elle et toute une hérédité de vie antérieure. L'expérience poétique continue, se renouvelle. Tous ceux qui nous entourent, qui écoutent avec nous, le sentent comme nous. Par là, entre eux et nous, se crée une sorte d'intimité, de convergence d'idées et de sentiments d'unité spirituelle.

Si ces remarques sont vraies de *Do do, l'enfant do*, ou de *Nous n'irons plus au bois*, à plus forte raison sont-elles applicables à ce que j'appelle les nomes liturgiques, « douces voix, ainsi que dit Newman des *formules* de prières, douces voix qui viennent à nous comme de vieux amis, qui nous font entendre ce que nous-mêmes nous ne saurions plus aussi bien dire, qui replacent devant nos esprits les signes de la foi des premiers âges

1. BESSE, *art. cit.*

et semblent intercéder pour nous avec l'efficace du Saint-Esprit ».

La musique palestrinienne est pétrie de sagesse chrétienne. Sujet de réflexion inépuisable pour un musicien d'église; de réflexions où la technique et le spirituel s'imbriquent, se confondent. Je n'en puis offrir que l'amorce : la sagesse chrétienne, la vérité chrétienne qui, dans les nomes, a trouvé son expression, par les mêmes nomes s'insinue dans la polyphonie, la pénètre d'une saveur singulière.

Mais quelqu'un qui lit par-dessus mon épaule : cette saveur, cette sagesse, me dit-il, que vous liez à l'action des nomes conducteurs, qu'en subsiste-t-il dans la composition libre où le musicien invente ses thèmes?

J'écris ces lignes au milieu des sapins, dans la forêt de Joux, tout près de la Combe à l'Ours, cette fameuse combe où se mènent de temps à autre des dialogues qui font parler d'eux... Tout à l'heure, j'irai marcher parmi les grands fûts. J'irai encore demain. Mais quand je vous aurai quittés, mes bons camarades, les signes que vous me faites continueront de hanter mes siestes et mes nuits; jamais, depuis plus de vingt ans, vous n'avez cessé de m'exhorter. Nomes forestiers, nomes résineux, sans vous je ne serais pas qui je suis. Ainsi en Josquin, Moralès, Victoria, Palestrina, les nomes musicaux de la liturgie s'avèrent suscitateurs d'identité.

Tout à l'heure, j'ai présenté le nome comme le fleurissement musical du sol, l'émanation de la race, l'expression de son caractère. Cette influence qu'il subit, il va de soi qu'il la transmet. Comme le sol façonne le nome, à son tour le nome façonne l'homme. La nomatique fondamentale, la psal-

modie, comment la pratiquer communément sans que non seulement l'oreille, mais tout le mécanisme psycho-physique en soit impressionné? Ce jeu rythmique si naturel et à la fois si particulier, comment ne conformerait-il pas à son image le goût, la manière d'être de ceux pour qui il est d'un habituel commerce? Les maîtres dont on vient de parler sont tous chefs de chœur, des chefs de chœur d'église; tous ont été des enfants chanteurs, chanteurs d'office : à peine sevrés, ils furent nourris de psaumes et de cantiques. A vivre dans l'intimité des vieux monodistes, comment eussent-ils échappé à leur action? Qu'on y regarde de près, qu'on y regarde attentivement, et l'on ne manquera pas de découvrir, entre les chants qu'ils inventent et la vieille monodie qui fut leur nourrice, des rapports de nature, de race, une homogénéité fondée sur une communauté d'inspiration [1]. La sagesse des anciens jours n'est pas plus effrayée par l'apparition de thèmes nouveaux qu'elle ne le fut par celle de la portée...

Si donc on admet (et comment ne pas l'admettre quand le *Motu proprio* lui-même nous y invite?) qu'une technique extérieurement tout indépendante des chants du *Corpus* peut être cependant marquée du souffle qui les traverse; si d'autre part (ceci soit dit en passant) on ne se refuse pas à reconnaître la haute vertu d'hommes tels que Guerrero ou Victoria, comme on accorde (assez gratuitement il faut bien l'avouer [2]) la sainteté

1. Bien entendu, en prononçant ce mot « inspiration », on n'a pas autre chose en vue qu'un « genre d'action qui éclaire l'esprit ».

2. En relisant les épreuves, je m'aperçois que cette petite parenthèse appelle une note explicative. Au même moment, providen-

aux compositeurs anonymes des Ve ou VIe siècles, je le demande, que manque-t-il aux polyphonistes pour égaler leurs initiateurs? Pour moi, poser la question, c'est la résoudre. C'est la résoudre dans le sens qu'indique Pie XI : la musique palestrinienne est pétrie de sagesse chrétienne...

On devrait maintenant, si l'on menait une enquête de caractère historique, montrer que, contrairement à ce que certains sont tentés de penser, le XVIe siècle ne doit pas être regardé comme le terme de l'exploitation du nome dans l'art polymélodique; que, si les siècles suivants lui ont apporté un moindre tribut, du moins ils ne l'ont pas ignorée. On les enjambe à regret (il faudrait des heures pour tout dire) et l'on passe tout de suite à notre temps.

Il est évident que le *Motu proprio*, ce Code poétique et pratique de la musique sacrée, a réattiré, indirectement mais sûrement, l'attention des musi-

---

tiellement on peut le dire, me passe par la mémoire ce texte de Chesterton : « Prenons, écrit-il, dans *L'Homme éternel* (p. 49 *sq.*), prenons une récente étude sur l'âge de la pierre; elle commence bravement par ces termes : « Ils vivaient nus! » Pas un lecteur sur cent n'aura eu la présence d'esprit de se demander où l'auteur avait bien pu vérifier l'état de la garde-robe de gens dont on n'a rien retrouvé qu'un petit tas d'ossements et de cailloux. »

Nos savants, à nous, n'hésitent pas davantage à accrocher derrière la tête des compositeurs anonymes de chants grégoriens ce cercle qui caractérise les élus. Il n'est pas plus difficile de canoniser les uns que de déshabiller les autres.

Pour le plaisir du lecteur, continuons la citation de Chesterton : « S'attendait-on à trouver un chapeau de silex parmi les haches de silex ou pensait-on découvrir une vieille culotte de pierre, un pantalon littéralement paléolithique? Des personnes d'un tempérament plus pondéré réfléchiront, au contraire, qu'un peuple pouvait se vêtir sommairement, voire somptueusement, sans qu'il en reste trace; on a pu tresser des nattes d'herbes et de joncs sans les rendre éternelles... Je ne soutiens d'ailleurs pas le moins du monde que nos gens s'habillaient et tissaient des nattes; je me borne à constater que nous n'en savons rien. »

ciens dans cette direction; que, grâce à l'influence de ce document si intelligent et si efficace, ces vieilles conceptions ont connu, depuis cinquante ans, un authentique regain de vitalité. Nombreux sont ici les témoins qu'il faudrait évoquer. Je n'en citerai que trois : Jean de Valois en faveur de qui parle sa messe *Ave Maris stella;* Van Nuffel qui vient de mourir laissant une œuvre abondante et d'inspiration profondément catholique; Paul Berthier enfin de qui les cinq messes doivent toutes leurs thèmes à des nomes d'origine liturgique. Et j'insisterai sur la *Missa peregrina* de ce dernier : construite sur la mélodie de la psalmodie pérégrine présentée en *cantus firmus*, elle n'avance pas d'une mesure sans que l'on entende un fragment mélodique issu de l'*In exitu* ou de son antienne. En même temps qu'elle fait appel au *cantus firmus*, elle déploie les jeux canoniques les plus divers, dans la meilleure tradition josquinienne. De Valois, Van Nuffel, Berthier parlent la langue de notre temps. Chacun suivant son accent. Jamais leur musique n'éveille dans l'esprit l'idée de pastiche. Quand ils remontent aux sources, c'est pour retrouver des traditions, mais des traditions vivantes : des traditions vivantes sont des traditions encore lourdes de poésie. Ils n'ont pas d'autre ambition que celle-ci, qui fut celle des maîtres des premiers âges, celle des grands Renaissants, celle de plus d'un ensuite : travailler à l'accomplissement de la fonction poétique du chant sacré dans la liturgie.

Je me rends très bien compte que, du sujet annoncé, je n'ai examiné qu'un aspect. Mais cet aspect est aujourd'hui essentiel.

Par les nomes s'exprime un organisme. Cet organisme s'appelle : l'Église. Les nomes sont des espèces d'images sonores, des signes que l'Église a adoptés. A ces signes elle attribue une efficacité certaine : non explicative ou démonstrative bien sûr, mais évocatrice, touchante, séductrice, exhortative, persuasive, conquérante. Par ces signes, elle n'explique pas : elle chante. Elle chante quoi ? Elle chante sa vie. Elle ne démontre pas : elle montre. Elle se montre telle qu'elle est. Quoi ? Non pas une entité, mais une personne, une personne vivante qui parle, qui agit, qui gémit, qui jubile, qui annonce, qui loue, qui célèbre, qui proclame. Tout cela par son chant. L'Église : ce *Chorus Christi*, dont parle saint Augustin, qui, *ab Oriente ad Occidentem consonat.* L'Église : l'organisme qui, par le ministère de sa liturgie, a pour mission de conduire la fonction poétique à son terme.

Quand je regarde cet ensemble de figures mélodiques que, depuis des siècles, l'Église a pris pour ses porte-parole, je le vois, cet ensemble de nomes, régi par une sorte d'esthétique supérieure qui répond tout naturellement à la doctrine évangélique, qui n'est pas autre chose que celle-ci figurée, faite art. D'où le respect, l'amour que je professe pour ces *exsurge*, ces *gaudete*, que me chantait le vieux Martory et cette angoisse à l'idée qu'un « prurit éperdu de nouveautés », pour reprendre une expression de M. Martimort, pourrait inciter tel ou tel à remplacer ces fidèles serviteurs, qui ont fait leurs preuves, par des créations incertaines.

LA POLYPHONIE DANS L'OFFICE LITURGIQUE

Y a-t-il dans l'Office une place « idéale » pour la polyphonie ?

Cette question peut paraître singulière. Elle a été un jour posée. Elle a été posée en présence du professeur Messerschmidt. Le professeur Messerschmidt, si l'on en croit son nom, doit posséder de solides bases aériennes qui lui permettent de juger de haut tous les problèmes. En particulier ceux qui nous intéressent, puisqu'il est chef de chœur. Malheureusement il a, à nos yeux, un léger handicap : son origine géographique. Car il est clair que certains problèmes même musicaux, même liturgiques, changent d'aspect suivant qu'on les regarde de la gauche ou de la droite du Rhin. Le soleil ne se couche pas à la même heure en Jura de Souabe ou en Jura de Joux. J'écris de ce dernier, dans une capitale qui s'appelle Crillat (capitale pour moi qui y tiens mes assises), située à mi-chemin entre Saint-Claude et Lons-le-Saunier. Ces précisions ont une importance certaine. Mais simplifions : j'écris de France. Le point de vue que je vais donner est le point de vue d'un Français. Ce serait aussi, je pense, le point de

vue d'un Italien. De tous ceux que l'on est convenu d'appeler Méditerranéens.

Le docteur, professeur, Kappelmeister Messerschmidt est gentil, tout prêt à admirer nos produits, nos conceptions. [J'ai déjeuné avec lui. Il était en extase devant un fromage de bique [1]. Au point qu'il n'a pas eu de cesse que je lui aie donné le moyen de s'en procurer à Neuilly.] Mais il a le cheveu blond et l'œil bleu. Contre quoi il ne peut rien. Il est né à Fribourg ou à Mannheim. Contre quoi nous ne pouvons rien... Entre le chant liturgique médiéval et notre époque, il y a, pour lui, un écran : la Réforme. Vus à travers cet écran, les événements changent de couleur. La terrible crise exerça une influence sensible sur toute la nation. Ceux qui, au point de vue théologique, résistèrent, au point de vue culturel furent cependant marqués. Les obligations d'une vie en commun ont amené l'Allemand protestant à pactiser avec le catholique, et réciproquement. On pourrait citer des mélodies catholiques françaises qui passèrent en Allemagne par la Suisse et, sous forme de chorals, entrèrent au répertoire de l'Église réformée. Par la suite, on vit en Allemagne le culte catholique sympathiser avec le choral, n'hésiter point à l'accueillir.

Fait notable, essentiel : quand l'Église réformée emprunte un timbre à la liturgie catholique, elle le marque de son sceau, elle lui imprime une certaine figure. Jamais, mieux qu'en cette circonstance, on ne vit une idée, un dogme agir, non seulement sur l'éthos, mais sur la technique, don-

1. Il disait : chèvre. J'ai dû lui expliquer que le Français dit : bique.

nant aux mélodies un rythme distinct, spécifique.

On a pu dire [1] que le vrai rayonnement du luthéranisme sur le monde civilisé est l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. La musique de Bach a eu ces effets parce qu'elle a pour soubassement le choral. Le choral n'est pas autre chose que le dogme luthérien lui-même incarné dans une forme musicale rigoureusement ajustée à son esprit.

Comme je l'ai expliqué plus haut [2], le chant grégorien, à nos yeux latins, se présente comme un corpus de *signes sacrés* inséparables des données de l'*Ordo*. Je ne crois pas qu'aux yeux de nos voisins, même catholiques, on puisse en toute rigueur poser la même affirmation. Je ne crois pas que leur vie intérieure soit liée, comme la nôtre, aux nomes, qui, à nos yeux, en configurent les mouvements, en épousent les méandres.

Quand, avec un bon sourire, Messerschmidt déclare que la nef doit chanter l'*Ordinaire* en grégorien et le chœur le *Propre* en polyphonie, il montre, du fait même, à l'égard de ce que j'ai appelé les nomes musicaux, un désintérêt qui ne peut manquer de nous frapper. Le jour de la *Sexagésime*, il n'hésitera pas à chanter un *Exsurge* de Palestrina, de Messerschmidt ou de Samson, et moi, je ne veux ni de l'un ni de l'autre. Comme vous, lecteurs français, quand le prêtre monte à l'autel le jour de la *Sexagésime*, j'ai besoin de cette mélodie, de ce motif : l'*Exsurge* grégorien.

Si un Messerschmidt accepte sans peine la dis-

---

1. Mlle S.-A. L'HOPITAL dans sa thèse de doctorat : *Joseph Milsand, esthéticien et théologien*, texte dactylographié, p. 175.
2. Cf. *La Fonction poétique du chant dans la liturgie.*

parition de la mélodie-signe, c'est que, pour lui, elle n'est pas un signe. Mais, pour moi, pour nous veux-je dire, ce signe (et les autres) a une valeur irremplaçable. Je l'ai suffisamment expliqué plus haut, pour qu'il soit inutile d'insister.

Tout différent se présente l'*Ordinaire :* il offre dix-huit messes plus un copieux supplément. Ici, la diversité nous est donc proposée en exemple par la tradition ecclésiastique elle-même. Quand, à cette diversité, nous ajoutons des compositions nouvelles, nous restons dans cette grande tradition. Mais est-il normal que ces compositions nouvelles soient polyphones? Peut-on poser la question sans rire? Nous parlons comme nos pères, avec la langue que nous avons dans la bouche. Pouvons-nous nous soustraire à ce fait que nous sommes nés sous le règne de l'accord? Et d'ailleurs, pourquoi chercherions-nous à nous y soustraire? Depuis toujours, l'Église n'a-t-elle pas fait bon visage aux créations nouvelles, aux évolutions techniques? Ces évolutions, souvent, se sont produites chez elle. Ce sont des ouvrages de clercs, des ouvrages élaborés à son intention, conservés dans les bibliothèques de ses monastères, qui nous gardent les plus anciens exemples écrits de l'art polymélodique : *Organa*, *Conduits*... Bientôt, apparaîtront des pièces polyphoniques dont le texte sera emprunté à l'*Ordinaire*. A la Messe, au milieu d'un ensemble monodique prendront place un *Kyrie*, un *Sanctus*, un *Gloria* à plusieurs voix. Plus tard seulement, avec Machaut, se lève une vaste composition dont les membres forment un ensemble cohérent. La Messe va devenir une forme musicale comme la *Suite*, la *Sonate*, la *Symphonie*. Son nom est celui de l'office auquel elle

appartient : à la Messe, on chante une messe [1]. Dès le XV^e siècle, partout où il est possible de le faire, on produit un *Ordinaire* polyphonique avec l'espoir de donner plus de magnificence à la célébration. Intention de musicien qui ne nous fait pas oublier la déclaration du *Motu proprio* selon laquelle rien ne manque à un office où règne exclusivement la monodie grégorienne.

Rien n'y manque d'essentiel, c'est sûr. Et celui qui trace ces lignes connaît bien la tentation de ne rien ajouter. Il aurait sur ce point beaucoup à dire. Mais comment nier cependant la générosité sonore de l'accord?

Et qui empêchera l'espèce de notaire qui tient ici la plume de proposer à cet égard un constat; un constat technique, une expérience?

Supposons, lecteurs, que vous êtes en classe où vous faites faire des exercices. Essayez ceux-ci :

A et B laissent les enfants insensibles. Mais C... Regardez les visages au moment où la classe, les parois, les lampes se mettent à vibrer...

Que s'est-il donc produit? Demandez à un physicien. Il vous parlera de la multiplication des harmoniques.

Quant à vous, musiciens, vous savez bien que C révèle des pouvoirs auxquels personne ne peut

1. Ceci en langage de musicien. Si nous parlons le langage du liturgiste ou du simple chrétien, nous dirons qu'à la Messe on chante la Messe.

rester indifférent. Ces pouvoirs de l'accord, il est clair que l'Église les a tout de suite sentis. Elle a senti qu'une richesse nouvelle s'offrait. Richesse nouvelle, nouveau langage. Langage et nourriture. Le menu changeait.

Le vigneron versait un vin plus capiteux. Allait-on faire la grimace ou tendre joyeusement le verre?

D'autre part, comme on le sait, souvent, la messe de la Renaissance est le fleurissement polymorphe d'un thème grégorien : messe *Ave Maris stella*, messe *Pange lingua*, chacune appropriée par son thème à telle ou telle circonstance. Loin de cacher le thème, les contrepoints s'appliquent à le mettre en valeur : ils jouent avec lui comme une bande de dauphins avec un ballon de football. Lui, passe d'une bouche à l'autre : grosse escarboucle luisante, parmi ses compagnons, il tient le rôle de meneur de jeu.

Mais il y a plus encore. Il y a cette dimension nouvelle qu'introduit dans la musique l'art polyphone. Jusqu'alors, les sons se promenaient dans l'espace sous la figure d'un fil horizontal. Soprano, alto, ténor, basse, lit-on maintenant en tête de la partition. Telle est l'actuelle disposition de l'édifice sonore. Il est devenu une masse qui a hauteur, profondeur. Fait essentiel par où s'accusent les relations du son et de la voûte, de l'accord et de la paroi.

Ces œuvres qui ne prétendaient que magnifier les « signes sacrés de la liturgie », comment l'Église ne les eut-elle pas reçues? C'est à l'Office qu'elles prenaient sens, valeur, pouvoir. Là seulement, la musique en elles s'accomplissait. L'Église allait-elle « empêcher la musique »? A cette tradition

d'ouverture, d'intelligence, d'accueil qui toujours a caractérisé son comportement, allait-elle tout à coup faillir?

Pourquoi insister? Tout cela, je pense, s'admet facilement. A moins que l'on ne prétendît se soustraire à des usages multiséculaires approuvés par les papes, recommandés maintes fois par eux [1]... Ne seraient-elles plus exemplaires ces cérémonies pontificales dont les splendeurs sont inconcevables sans que s'y ajuste un déploiement choral adéquat? Cérémonies où le peuple tient son rôle qui est, là, regarder, écouter.

Mais certains se plaisent encore à évoquer là contre le Concile de Trente. On se demande sous quelle latitude ils en ont lu les textes; comment ils ont interrogé ce témoin pour qu'il réponde en leur faveur. On se demande quelles tortures ils lui ont infligées; dans quel bain ils l'ont plongé; quels alcools ils lui ont fait boire; à quels rayons, à quelles pressions ils l'ont soumis pour l'amener à dire ce qu'ils veulent. Parce qu'enfin, nous aussi, nous les avons lus, les *Acta* du Concile de Trente, nous les avons même lus avec attention. Eh bien, abstraction faite de textes d'ordre purement disciplinaire, ceux, parmi d'autres, qui visent la formation musicale des clercs, la fidélité rigoureuse au cérémonial, l'intelligibilité des paroles, voici ce que l'on y peut lire : *Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur... arceant, ut Domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.* « Afin que la Maison de Dieu paraisse et soit en fait vraiment une maison de prière, on devra veiller à ce qu'on

1. Voir encore la dernière encyclique sur la musique sacrée.

supprime des églises ces musiques, soit sur l'orgue soit au chant, où se mêle quelque chose de lascif et d'impur [1]. » On comprend que le biographe de saint Robert Bellarmin n'hésite pas à écrire que le Concile de Trente a, « au sujet de la musique religieuse, formulé quelques directives assez vagues [2] ». Car c'est tout. Tout. Absolument tout. Pas un mot donc qui restreigne l'usage. Aucune trace d'exclusive. Pas un mot sur la place, idéale ou non, qu'il convient d'attribuer à telle ou telle musique.

A la même époque, un François Borgia, passionné de polyphonie, en écrit lui-même [3]; un Bellarmin [4] en fait chanter par ses élèves; un Charles Borromée entretient à son propre service un chœur; un Philippe Néri crée l'oratorio [5]. Comment échapper à l'exemple donné par des hommes de cette qualité?

Il fallait que tout ceci fût dit pour qu'il devînt possible de répondre à la question posée au début de ce chapitre.

Dès que la polyphonie apparaît dans les mœurs des chanteurs, elle est au service de l'Office [6]. Elle

---

1. *Concilii Tridentini Acta* (ed. GOERRESIANA). « Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae », p. 963.

2. Cf. R. P. BERNIER, s. j. : *Saint Robert Bellarmin et la Musique liturgique* (p. 231), ouvrage qui, sur ce sujet, sera avantageusement consulté.

3. Nous chantons une messe de sa composition.

4. Avant Claudel, Bellarmin a découvert le texte fameux : *Non impedias musicam.* Il en fait pour ainsi dire la devise de son enseignement. (Cf. le *Saint Robert Bellarmin* du R. P. BERNIER, Desclée, éditeur, p. 90 *sq.*)

5. Cf. le *Saint Philippe Néri* de PONNELLE et BORDET.

6. Il n'est pas défendu de penser qu'elle a pu naître à l'église ou y entrer bien avant l'époque où les textes écrits y attestent sa présence. (Cf. *La Polyphonie sacrée en France*, de JOSEPH SAMSON, p. 40 *sq.*)

n'a jamais cessé depuis de participer à nos célébrations. Mais elle n'y a ni place imposée ni place « idéale ». Respectueuse des conditions, habitudes, ressources multiples et diverses, l'Église laisse ici à ses serviteurs liberté d'appréciation, de jugement et d'action. Gardienne des trésors de l'Esprit, elle n'a d'autres exigences que des exigences de qualité. A chacun de faire ce qui convient, avec les moyens dont il dispose, pour y satisfaire.

LA MESSE
COMPOSITION MUSICALE

Si la polyphonie n'a pas de place imposée dans la célébration catholique, il y a grand intérêt à ce que son introduction à l'Office en facilite l'intelligence. Ce résultat ne s'obtiendra que si l'esprit et la forme des œuvres satisfont aux conditions que propose la Liturgie. Ces conditions, nous devons en trouver le modèle dans cet ensemble de six motets que l'on appelle une Messe.

I

La composition musicale appelée messe est une œuvre fonctionnelle, c'est-à-dire destinée à tenir une fonction dans l'office liturgique désigné par le même mot. Pour tenir justement cette fonction, la musique doit obéir à un certain esprit, avoir une certaine forme.

La forme d'abord.

Le signataire de ces notes n'entrera pas dans des recherches d'ordre historique. Ces recherches ne sont pas son affaire : il n'est pas historien. Chef de chœur, c'est en tant que tel qu'il écrit. Supposant que le lecteur a Jungmann sur sa table ou dans sa bibliothèque, il prend, lui, le texte de la messe tel qu'il se présente actuellement dans le *Kyriale* et s'efforce de voir ce qu'il demande aux musiciens.

Ce texte comprend les six pièces de l'*Ordinaire :*

Kyrie, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus*. Ce qui frappe au premier regard c'est, je l'ai déjà expliqué ailleurs, l'importance que joue le chiffre *trois* dans la composition de ces textes. En toute espèce de composition, *trois* joue un rôle fondamental. La triade : sujet, verbe, complément; l'accord; le syllogisme; les trois nefs; la division normale du discours, la forme sonate... De quelque côté que l'on se tourne, on ressent une postulation d'équilibre qui ne trouve satisfaction que si *trois* s'en mêle.

Les parties chantées de la Messe, qu'elles appartiennent au Propre ou à l'Ordinaire, répondent à d'analogues appels :

Antienne d'Introït, Psaume, Antienne;
Antienne de Graduel, verset, reprise d'Antienne (le plus souvent omise);
Alléluia, verset, reprise d'Alléluia;
Antienne d'Offertoire, Psaume (disparu), reprise d'Antienne;
Même dispositif pour la Communion.

Si l'on se tourne du côté de l'*Ordinaire*, la triple triade du *Kyrie* ouvre la série des pièces. On comprend difficilement qu'en présence d'un impératif aussi catégorique que trois fois trois, les musiciens ne voient pas que s'offre à eux une proposition pleine de sens à laquelle il est bien désirable qu'ils répondent. Les maîtres de l'art grégorien n'y avaient pas manqué.

Mais, dès qu'apparaît la polyphonie, Trois est menacé. Le souci d'exploiter et de mettre en valeur la coupe ternaire qui s'offre spontanément semble disparaître. Les grands Renaissants et leurs successeurs resteront évidemment fidèles

à la triade *Kyrie, Christe, Kyrie* qui s'impose absolument, mais ils manifesteront une indifférence généralisée à l'égard de la seconde triade que propose chaque volet. Comment ne pas souhaiter voir nos contemporains se replonger aux sources et s'efforcer d'enrichir leur étoffe contrapuntique d'une signification symbolique? Il est un fait : la plupart d'entre eux n'en ont cure. J'ai sur ma table une quinzaine de messes écrites depuis 1920 par des auteurs français. Berthier mis à part, je n'en vois pas un qui semble avoir tenu pour importante la suggestion qui s'offrait à lui [1]. Qui en ait fait la *Regula* de sa conception. De Berthier, qu'on relise sa *Messe pour les dimanches verts*, sa *Missa de Sanctis*, sa *Missa peregrina;* partout et toujours il apparaît comme un maître qui se nourrit des textes et ne laisse rien échapper de leurs suggestions...

Si maintenant nous passons au *Gloria*, le problème est beaucoup plus complexe. Ce texte n'a pas toujours eu la forme que nous lui connaissons. Si l'on regarde les différentes versions grecques ou latines, que l'histoire nous lègue, on se sent, évidemment, en présence d'une composition littéraire qui se cherche. Elle n'a pas d'auteur. Elle est sans patrie ni parents connus. Elle naît comme la chanson populaire que l'on voit, elle aussi, en

1. Si tel ou tel d'entre eux paraît y songer, il ne manque pas de détruire l'équilibre par des répétitions du mot *Kyrie* ou du mot *eleison*. Disons-le une fois pour toutes : les répétitions de mots sont toujours inopportunes. Elles le sont dans le *Kyrie*. Elles le sont également dans les autres pièces. Tel *Kyrie* d'un auteur contemporain des plus connus donne avant le *Christe* douze fois *eleison* et onze fois *Kyrie*. Voit-on Fauré écrivant : *Les Donneurs* (douze fois) *de sérénade* (onze fois)?... Le latin, dans les mots, brave le ridicule, me souffle quelqu'un. Et le grec alors?

ses diverses versions, à la recherche d'un texte littéraire et musical, lequel se fait, se défait, se refait, s'arrange, trouve enfin une forme qui paraît être définitive.

Ainsi, quand on compare le texte actuel du *Gloria* aux textes antérieurs, on a l'impression qu'enfin la composition est achevée. Cependant, même depuis qu'il a adopté la forme qui nous est familière, sa « direction » reste débattue : les uns continuent d'y voir une louange adressée au Père, les autres une louange au Fils. Qui est curieux de ces problèmes, pourra consulter dans *Recherche des sciences religieuses*, 1923, l'article du père Lebreton (et Jungmann, t. II, p. 107 *sq.*). Nous n'avons pas à nous en mêler.

Voici comment la question se présente pour nous :

Les musiciens du Moyen Age, qui écrivent à l'unisson, donnent à ce texte une coupe purement litanistique. Chaque phrase a, chez eux, le caractère d'une acclamation ou d'une déprécation en elle-même complète. Les membres se suivent, chacun formant un tout sur lui-même fermé. Il est clair que si des paroles étaient ajoutées, le musicien ne serait pas en peine d'ajouter des éléments mélodiques ou de répéter ceux qu'il a déjà produits. Plutôt qu'à un plan logique, la composition semble obéir à un souci intuitif de réitérations occasionnelles ou réellement motivées. Alors que, à nos yeux, dans une composition bien ordonnée, la logique musicale est subordonnée à la logique textuelle, il semble que, dans celle-ci, le musicien soit peu préoccupé de rechercher un plan et de le souligner par la musique [1].

1. On ne peut nier cependant qu'un *Gloria* admirable comme

Mais avec l'art polyphonique dont la structure permet d'assurer la continuité d'un texte par imbrication des voix les unes dans les autres (l'une achevant une phrase pendant que l'autre commence la phrase suivante) apparaît une certaine préoccupation logique [1]. Ce, dès le XIVe siècle. Or, les polyphonistes de la Renaissance (XIVe au XVIIIe siècle) conçoivent le *Gloria* comme divisé en deux périodes [2] : la première s'étend du début jusqu'au premier *qui tollis;* la seconde, du premier *qui tollis* jusqu'à la fin. Quand je dis qu'apparaît là une préoccupation logique, je reste obligé d'avouer qu'elle ne me semble pas claire, ni, pour ma prière personnelle, satisfaisante. Pourquoi là, cet arrêt de la première période? Pourquoi ce début de la seconde et son extension jusqu'à la fin?

Restant ici sur une question, et faisant, volontairement, abstraction de toutes les données offertes par les historiens liturgistes, je me place en présence du texte du *Gloria in excelsis Deo* tel qu'il se présente à nous, et je dis : le musicien actuel me paraît avoir trois attitudes possibles. Ou bien il se réfère à la conception grégorienne et il édifie sa composition « litanistiquement » tout en observant, bien entendu, les lois de logique structurale auxquelles il ne peut plus se soustraire : chaque phrase se présente alors comme un tout sur lui-

---

le *Gloria cum jubilo* trahisse à de certains moments (cf. *Tu solus sanctus*, etc.) une volonté d'ascension logiquement conduite. Et il va sans dire que ce cas n'est pas exceptionnel.

1. Ce qui n'empêche pas les maîtres de l'art polyphonique de conserver dans le *Gloria* et le *Credo* un attachement visible à la forme psalmique. Ceci a été longuement expliqué dans *Palestrina ou la Poésie de l'exactitude.*

2. Sur la division bipartite du *Gloria,* cf. JUNGMANN, p. 103 *sq.*

Mais avec l'art polyphonique dont la structure permet d'assurer la continuité d'un texte par imbrication des voix les unes dans les autres (l'une achevant une phrase pendant que l'autre commence la phrase suivante) apparaît une certaine préoccupation logique [1]. Ce, dès le XIVe siècle. Or, les polyphonistes de la Renaissance (XIVe au XVIIIe siècle) conçoivent le *Gloria* comme divisé en deux périodes [2] : la première s'étend du début jusqu'au premier *qui tollis;* la seconde, du premier *qui tollis* jusqu'à la fin. Quand je dis qu'apparaît là une préoccupation logique, je reste obligé d'avouer qu'elle ne me semble pas claire, ni, pour ma prière personnelle, satisfaisante. Pourquoi là, cet arrêt de la première période? Pourquoi ce début de la seconde et son extension jusqu'à la fin?

Restant ici sur une question, et faisant, volontairement, abstraction de toutes les données offertes par les historiens liturgistes, je me place en présence du texte du *Gloria in excelsis Deo* tel qu'il se présente à nous, et je dis : le musicien actuel me paraît avoir trois attitudes possibles. Ou bien il se réfère à la conception grégorienne et il édifie sa composition « litanistiquement » tout en observant, bien entendu, les lois de logique structurale auxquelles il ne peut plus se soustraire : chaque phrase se présente alors comme un tout sur lui-

---

le *Gloria cum jubilo* trahisse à de certains moments (cf. *Tu solus sanctus*, etc.) une volonté d'ascension logiquement conduite. Et il va sans dire que ce cas n'est pas exceptionnel.

1. Ce qui n'empêche pas les maîtres de l'art polyphonique de conserver dans le *Gloria* et le *Credo* un attachement visible à la forme psalmique. Ceci a été longuement expliqué dans *Palestrina ou la Poésie de l'exactitude.*

2. Sur la division bipartite du *Gloria*, cf. JUNGMANN, p. 103 *sq.*

même fermé, concluant par une cadence ouverte ou close; ou bien il regarde le texte comme une grande doxologie qui se termine par une petite doxologie. Quelles sont les arcatures de cette grande et de cette petite doxologie?

A, LE PÈRE : *Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex caelestis. Deus Pater omnipotens.*

B, LE FILS : *Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

C, LE SAINT-ESPRIT : *Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

Sans doute, on peut contester C et dire que le Saint-Esprit n'apparaît qu'avec *Cum sancto*. Ce que je propose se défendra par deux raisons : la première est qu'il semble possible de penser que *Quoniam* commande *Cum : parce que* Toi seul es Saint, Toi seul es Maître, Toi seul es Très Haut, Jésus-Christ *avec* le Saint-Esprit dans la gloire du Père. Ainsi, dans la locution conjonctive *parce que* est déjà incluse l'idée de Saint-Esprit. Au lieu de poser C : le Saint-Esprit, on n'hésiterait pas à voir en cette troisième partie une petite doxologie conclusive où Fils, Saint-Esprit et Père sont glorifiés en fonction l'un de l'autre.

Autre avantage de cette solution : l'ouverture de C à *Quoniam* offre au musicien un texte plus

abondant et plus riche pour meubler la troisième partie. Ainsi trouve-t-il dans les paroles mêmes le soutien d'un développement musical équilibré.

En ce second cas, nous supposons les membres grammaticaux : *Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te...* qui composent l'une des parties, enchaînés par imbrication. Chaque partie (A, B, C) forme donc un bloc indéchirable.

Enfin, s'offre à nous une troisième solution où seront combinées les deux précédentes : le plan général restera doxologique; chacune des trois parties (A, B, C) sera une sorte de grande arche (fermée par une cadence, au besoin séparée du reste par quelques mesures d'orgue), à l'abri de laquelle s'installeront, litanistiquement distribuées, donc totalement indépendantes les unes à l'égard des autres, les propositions successives qui la composent.

Telles sont du moins les propositions que nous fait ce texte magnifique, composé en somme de « gestes » élémentaires, fondamentaux, qui répondent aux deux sollicitations essentielles de l'esprit de prière : la louange et la supplication, celle-ci bien à sa place, encadrée par les deux formulations de la louange [1].

Il va sans dire que nous sommes tout disposés à admettre un autre plan si celui qui le propose le justifie. Mais ce qui paraît intolérable, c'est le

1. « Quand il (le *Gloria*) s'achève en formule trinitaire, c'est moins pour confesser les trois Personnes divines telles qu'elles sont en elles-mêmes, que pour retracer avec plus de précision la structure de l'ordre salvifique chrétien, qui nous assure l'ascension vers Dieu par le Christ dans le Saint-Esprit. C'est à quoi le plan du *Gloria*, dans son énoncé actuel, répond d'une façon remarquable, encore que les compositions musicales lui répondent souvent mal.» (JUNGMANN : *Missarum Solemnia*, t. II, p. 108.)

n'importe quoi, même s'il aboutit occasionnellement à d'agréables touches musicales [1].

Des problèmes analogues se posent à l'égard du *Credo*.

Le compositeur grégorien les résout par une formule psalmique ou litanistique extrêmement simple et d'ailleurs admirable (nous parlons bien entendu du *Credo* I ou du II, mais pas des autres qui doivent évidemment leur succès à leur médiocrité). A chaque phrase littéraire comportant un sens complet correspond ici une phrase musicale achevée et suivie d'un repos. Ni le groupement ni l'enchaînement des idées ne semblent retenir l'attention du musicien.

Les Renaissants, eux, ont le souci d'assurer la continuité de la pièce. Tout en demeurant fidèles à la vieille formule psalmique [2], tout en conservant à la phrase son autonomie, ils groupent les phrases en périodes. Normalement, semble-t-il, ils devraient s'inspirer pour ce groupement d'un plan logique qui pourrait être : A, B, C.

A, *Patrem omnipotentem.* Le Père.
B, *Et in unum Dominum.* Le Fils.
C, De *Et in Spiritum* à *Amen.* Le Saint-Esprit et l'Église qu'il inspire.

En fait, chez eux, la coupe varie. La première période s'étend généralement de *Patrem* à *Incar-*

1. Bien entendu, si l'auteur prend des libertés avec le rituel, comme de faire entonner le *Gloria* par un ou par les choristes, son œuvre s'exclut de l'Office du fait même. Nous avons le devoir de considérer les rubriques comme des lois intransgressibles.

2. Voir sur cette question *Palestrina ou la Poésie de l'exactitude* de J. SAMSON.

natus est. L'*Et incarnatus est* constitue le plus souvent une période d'un seul membre, isolée entre deux cadences; il est précédé et suivi d'un silence. Du *Crucifixus* à l'*Amen*, on a, suivant les cas : une, deux, trois périodes dont le dispositif est variable [1]. A l'ensemble du *Credo* répondent donc deux, trois, quatre, cinq périodes musicales.

Il paraît inutile d'insister : les propositions structurales que nous avons faites pour le *Gloria* sont ici valables. D'ailleurs, nos contemporains écrivent à peu près tous des messes sans *Credo*. Et l'usage se généralise de plus en plus de laisser la nef chanter cette grande affirmation. Passons aux autres pièces de l'*Ordinaire*. Si nous confrontons à leur égard le comportement des compositeurs grégoriens et celui des maîtres de la Renaissance, nous ne trouvons rien que nous ne sachions déjà. Le règne de *trois* est solidement établi dans chacune de ces pièces.

A, *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.*
B, *Pleni sunt caeli et terra gloria tua.*
C, *Hosanna in excelsis.*

A, *Benedictus qui venit*
B, *In nomine Domini*
C, *Hosanna in excelsis* [2].

---

1. Pour plus de détails, cf. même ouvrage p. 36, note 2.
2. Ce dispositif est celui qu'emploient le plus fréquemment les Maîtres de la Renaissance. Il leur arrive aussi de couper comme suit :

A, *Benedictus*
B, *Qui venit*
C, *In nomine Domini.*

auquel cas l'Hosanna est isolé et se présente comme une espèce de Coda ajoutée.

Chacun des trois *Agnus* est lui-même passible d'une division logique ternaire :

A, *Agnus Dei*
B, *qui tollis peccata mundi*
C, *miserere nobis*

D'où il s'ensuit que cette série de pièces s'ouvre sur la triple triade du *Kyrie* et se ferme sur la triple triade de l'*Agnus*.

On ne prétend certes pas imposer ces conceptions, mais elles nous semblent de nature à attirer l'attention des compositeurs sur la nécessité où ils se trouvent de réfléchir avant d'adopter un plan.

On peut aller jusqu'à dire que cette référence à la logique textuelle impose non seulement des formes, mais un esprit.

Je demande la permission de m'en expliquer par le recours à un exemple concret. Un compositeur me communique une messe qu'il vient d'écrire. Je suis assez séduit par l'ensemble de cette composition pour être tenté de la chanter. Le texte que j'ai sous les yeux est manuscrit, donc modifiable. Je fais à ce musicien, à propos du *Kyrie*, une remarque inspirée de mes observations sur la forme. Je lui demande quelques retouches. Je me heurte à des revendications douloureuses. Il est touché au vif. Il défend ses *droits*. Il défend sa *liberté*. Impossible de lui faire comprendre que je n'attente ni à ses droits ni à sa liberté, mais que je les souhaite soumis à cette grande synthèse ordonnatrice que propose l'Église. Mon musicien veut avoir le droit, dit-il, de prier avec ses mains, de prier avec son cœur. Et moi, je lui demande de laisser diriger ses mains et son cœur par cette

grande maîtresse de style qu'est la *Communio Sanctorum*. De se perdre pour se retrouver, épanoui, multiplié. De se renoncer pour parvenir à un enrichissement merveilleux. De se regarder avant tout comme un membre actif de la catholicité, délégué à l'expression. Celui qui écrit une messe destinée à la célébration liturgique est, et doit se considérer comme le chargé d'affaires de la communauté. Loin d'être minimisé, son pouvoir expressif personnel se trouve, du fait de cette fonction, élargi sans mesure. Vous revendiquez, oserai-je lui dire, les droits de votre main et de votre cœur. Plus exigeante que vous, l'Église revendique pour eux des obligations par où ils vont se dépasser. Votre main et votre cœur sont invités à se mettre au service de la communauté : ils lui apportent ce que vous êtes, elle vous donne ce qu'elle est. Comme ce qu'elle est vous dépasse infiniment, vous voici, par le ministère de cette communauté, dont vous avez accepté d'être le serviteur, vous voici grandi jusqu'à des dimensions auxquelles rien ne vous permettait de prétendre.

Cet austère langage fut entendu.

La grosse question, pour le musicien, est de bien comprendre qu'il travaille *pour* l'office liturgique. Ce n'est pas soi qu'il veut dire. Il est le moyen dont la communauté se sert pour s'exprimer. Il *est* la communauté elle-même s'exprimant. Il doit s'exercer à se regarder comme tel. C'est une obligation professionnelle. Fondé de pouvoir de cette communauté qui aspire à trouver dans les voix son propre accent, il achève, il réalise musicalement la célébration. Il ne s'agit pas pour lui de se perdre en méditation sur un texte dont il

prétendrait faire sourdre la pulpe émotionnelle, il ne s'agit pas d'extérioriser le contenu sensible des mots, il s'agit d'illustrer les textes, de les rendre chantables. L'esthétique qui règne dans l'organum ou le conduit reste pour nous valable, exemplaire, par-dessus les siècles qui ont orienté les esprits dans d'autres directions. Ainsi que je l'ai expliqué dans ma *Polyphonie sacrée en France*, « la voûte, les nefs, les travées sont sonorisées par le chargé d'affaire musical de l'édifice. Comme le licier veut une tenture harmonisée à la pierre, qu'au jour de fête elle viendra décorer, le musicien, lui, veut une musique qui, coïncidant avec les formes du monument, comble les oreilles. C'est en atteignant les oreilles qu'il va au delà... Sollicité par d'autres valeurs, il trouvera sa propre valeur ». Il la trouve sans la chercher, sans se chercher. Il ne poursuit qu'une recherche : faire ce qui convient. Sa main, son cœur, loin qu'ils soient exclus, sont ardemment sollicités de collaborer. A condition qu'ils soient conduits par un esprit qui saisit bien les données du travail et attribue à chacun d'eux son authentique fonction.

La fameuse formule prononcée par Pie XI, que je ne cesse de répéter : « La polyphonie palestrinienne est pétrie de sagesse chrétienne », si elle est juste, c'est que, précisément, elle se réfère à un musicien qui n'a pas d'autre objet que de se faire l'interprète de cette Sagesse.

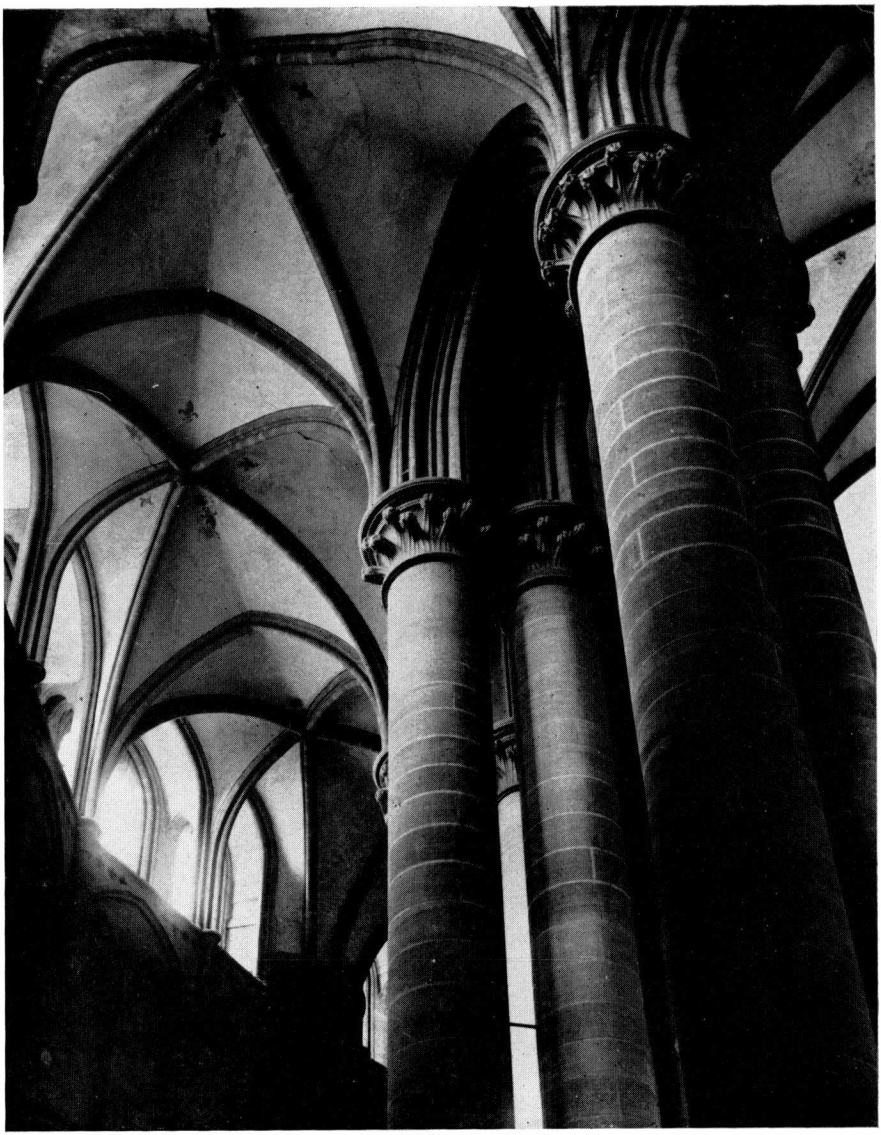
Comment expliquer que Palestrina ait pu écrire 93 (ou 103) messes, c'est-à-dire se remettre autant de fois devant le texte de la Messe pour l'interpréter, s'il s'agit pour lui d'un travail autre que celui de l'ouvrier qui fait des meubles ou des

ornements, qui fait tous les meubles ou tous les ornements qu'on lui commande, se répétant ou ne se répétant pas, n'ayant d'autre objectif que de satisfaire le « client », lui demandant au besoin ce qu'il désire, et d'autant plus content que des conditions draconiennes lui sont posées ?

Telle est bien la situation de Palestrina devant le cardinal d'Este qui lui commande des messes. C'est le moment où s'agite le problème crucial de l'intelligibilité des mots dans la polyphonie : « Tenez-vous, demande Palestrina, à ce qu'on entende des paroles ? » Si d'Este lui répond : « Oui », il écrira homophone. Qu'on ne voie pas là un cas particulier, qu'on ne dise pas : « Palestrina est un auteur glacé. » Toute l'histoire de la musique est là pour répondre en nous présentant, dans tous les ordres imaginables (théâtre, ballet, concert, film, office), les maîtres préoccupés de satisfaire les conditions les plus diverses imposées de l'extérieur. Ce qui n'empêche pas l'auditeur, quand il entend une page de musique de dire : Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven... La main et la sensibilité de chacun de ces auteurs marquant indéfectiblement leur écriture. Leur soumission aux conditions du travail n'attente en aucune façon à leur personnalité. Ils sont qui ils sont, au service de l'œuvre à faire, recevant ses conditions et lui imposant les leurs.

II

Litanies, psaumes : tout, même les choses les plus opposées, y est chanté rigoureusement sur le même ton. Mêmes notes. Mêmes formules



La pierre chante, la pierre collabore...
Cathédrale de Coutances : voûtes du déambulatoire et colonnes doubles du rond-point. *(Cl. Archives photographiques.)*

mélodiques. Les litanies, les psaumes apparaissent dans la liturgie comme des pièces types, de base. Des modèles.

Le *Corpus* grégorien pris dans son ensemble, n'est pas autre chose qu'un immense champ de variations qui se produisent autour des formules psalmiques...

A-t-on le droit de penser que certaines pièces [1] ou certains mouvements mélodiques, qui trahissent une interne exaltation, s'inscrivent moins naturellement dans la ligne liturgique, sont moins conformes à l'esprit de l'office que les procédés purement réitératifs du psaume ou de la litanie?

Souvent, je me suis posé cette question et, chose singulière, d'une manière particulièrement aiguë, en lisant les *Psaumes de la pénitence* de Paul Claudel. Dans l'ensemble de ces psaumes, quoi qu'en pensent ceux qui n'y ont pas regardé attentivement, Claudel serre au plus près la *Vulgate.* Il en garde l'esprit liturgique. J'ai expliqué cela en long et en large dans *la Revue des deux mondes* il y a trois ou quatre ans. Or, tout à coup, dans le *De profundis,* au verset : *A custodia matutina usque ad noctem, speret Israël in Domino,* il s'exalte : *Depuis l'heure du matin jusqu'à l'heure de la nuit, Seigneur! depuis la nuit jusqu'à l'heure de Votre matin, Seigneur! jusqu'à l'heure de Votre matin, Seigneur! jusqu'à l'heure du matin, mon âme! Mon âme vers Vous, tout ce qui en elle est capable d'espérer.*

C'est le seul verset du recueil où la traduction décolle, affecte cette forme libérée.

---

1. Je songe à cette splendeur : le *Kyrie Clemens Rector...* Je songe à l'admirable introït *Exsurge,* à tant d'autres introïts : Noël, Ascension, troisième dimanche après l'Épiphanie. Je prends au hasard dans le trésor.

Ici, apparaît l'homme-Claudel, son cœur, son angoisse, sa requête interne : « Mon âme vers Vous. » Son âme, tout à coup, se découvre seule devant Dieu. Du fait même, s'isole-t-elle? Reste-t-elle malgré cela étroitement intégrée à la communauté? La question pourrait se poser aussi bien à propos de David et de ses « collaborateurs » chez qui, certes, les cris du cœur ne manquent pas. Qu'on songe, entre tant d'autres exemples, au *Miserere* que (ai-je tort ou raison?) je ne puis m'empêcher d'entendre exprimer les sentiments de David au lendemain de ses aventures sentimentales avec Urie et sa femme Bethsabée.

Non, les « cris du cœur » ne désintègrent pas la communauté s'ils sont les cris d'un cœur qui se possède, qui reste maître de soi, si l'âme qui lance son appel personnel a une telle aptitude au général que cet appel apparaisse immédiatement comme recevable par la communauté, comme, pour elle, un mode d'expression nouveau qui l'enrichit. Que Claudel, Coré ou David, dès qu'ils ouvrent la bouche, expriment une des richesses de la communauté, quoi qu'ils disent, qui songerait à le nier? Le poète, comme le prophète, semble investi d'un tel pouvoir de communion qu'aucun de ses gestes, si spontané, si personnel qu'il soit, ne paraît séparable de la geste communautaire. C'est dans ce sens qu'il sera permis au musicien, quand il travaille à une messe, d'y laisser transparaître les effusions de son cœur. On voit ce qu'une telle proposition implique de possession de soi dans l'usage de la liberté. « Que mon cri n'attente pas à cet équilibre, à cette sérénité fondamentale qui fait de l'homme que je suis un chrétien par là ressemblant à tous ses frères... »

III

Les Céciliens allemands n'ont pas d'autres ambitions que l'objectivité totale [1].

Les œuvres, innombrables, qui sont sorties de la plume de ces Kœnen, Haller, Mitterer, Piel, quelle que soit la bonne volonté qu'elles attestent, la justification systématique qu'elles puissent trouver, n'en restent pas moins des œuvres sèches, froides, raides, guindées. Bons devoirs d'écoliers, musique de pions. Ces maîtres musiciens s'imaginent rejoindre la Renaissance qu'ils vénèrent parce qu'ils appliquent avec scrupule toutes les règles qui ont cours à cette époque. Or, ce n'est jamais par le ministère et l'application de la règle que se manifeste le don... Souvent au contraire c'est par le désintérêt à son égard. Le génie, ce n'est pas le don d'imiter, c'est le don de créer. La règle, c'est la recette pour bien faire sans inventer ni créer. Les Céciliens font toujours bien. C'est-à-dire qu'ils ne font rien, dans le sens de : ils ne font pas *quelque chose*, ils ne donnent pas l'être, la vie, à des dessins (ou à des desseins) et à des accords; ils réussissent cette gageure de faire ce qui convient en le vidant de toute substance, c'est-à-dire de faire ce qui ne convient pas.

Bien sûr, ils écrivent avec leur main. Mais on dirait qu'ils n'ont pas de main. Que leur main, c'est la main des autres, une main empruntée. Une main gantée : on ne voit jamais la peau.

---

1. On en dirait autant de ces bons ouvriers qui, en France (entre 1905 et 1920) ont essayé de donner satisfaction au *Motu proprio*, composé tant de messes et de motets. Sortes de Céciliens français.

Quant à leur cœur, doué d'une docilité redoutable, il n'est apte qu'à produire de bonnes intentions.

Non, ces gens-là ne prient pas avec leur main, ni avec leur cœur, ils prient selon des principes appris dans une grammaire. De la *Communio Sanctorum*, ils font une maîtresse d'école.

Comme il est prescrit, ils se perdent. Mais ils ne se retrouvent pas. Leur chemin est cependant soigneusement balisé : mies de pain, petits cailloux. De quel ogre ont-ils donc peur? D'eux-mêmes? Oui, ils ont peur d'eux-mêmes. Ils ont peur de leur visage. Pourquoi? Ils n'ont pas de visage.

Ils ne se renoncent que pour parvenir à une perfection formelle qui, chez eux, tient lieu de valeur expressive [1]. L'espèce de rationalisme dont ils se sont fait une loi les porte à considérer toute expression comme un danger pour la pureté de l'art! Pureté de l'écriture! Pureté de la forme! Pureté de quoi encore? Pureté dont l'eau claire est le parfait modèle.

Ces gens-là sont les délégués anonymes de la communauté. Or, la communauté ne veut pas de délégués anonymes, elle veut pour délégués des êtres animés, porteurs d'un nom, des personnes vivantes.

Le nom dont est affectée telle ou telle personne désigne un ensemble de virtualités *(virtus)*, dont aucune ne peut être exclue sans détriment pour l'œuvre à faire. Mais ces vertus devront exercer leur pouvoir au bénéfice de la communauté, et non au bénéfice de l'individu.

1. Cf. *Palestrina ou la Poésie de l'exactitude :* appendices XI, XIII et *Lettres de Camille Saint-Saens commentées* : appendice XVIII; et appendice XX.

Travailler pour l'office liturgique ne signifie pas : faire abstraction de quelque vertu personnelle que ce soit, mais orienter (et nous entendons bien le mot dans son sens étymologique), mettre au service de la communauté *toutes* les vertus personnelles. Travailler pour l'église c'est collaborer avec la paroi qui inclut la communauté, avec la nef, avec la voûte, avec la travée, qui ne sont pas seulement des instruments, mais des amis. Collaborer, dis-je. C'est d'amour qu'il s'agit. Le musicien aime la pierre qui aime le musicien. Il aime la pierre, parce que, grâce à elle, il va révéler ses puissances créatrices. Elle aime le musicien parce que c'est par son ministère qu'elle révélera ses puissances vibratoires, son rythme personnel.

IV

Les Germains et les Gaulois dont il est question ci-dessus pensent qu'un peu d'ennui est un condiment nécessaire à tout plat liturgique. Ils ne manquent jamais d'en ajouter une pincée quand ils font leur cuisine. Et cependant, ouvrez l'Évangile. Quand Jésus entre au Temple à Jérusalem, ne commence-t-il pas par chasser ce nocturne volatile? On somnolait. Réveil. Coups de fouet! Miracles! On s'enfuit. On ouvre des yeux ébaubis. Je vous prie de croire qu'on ne s'ennuie plus!

Personne ne demande que les compositeurs de messes soient des justiciers ou des thaumaturges. Personne ne demande que leurs œuvres donnent des coups de fouet dans l'église ou qu'elles fassent des miracles, qu'elles chassent les vivants ni qu'elles

ressuscitent les morts, mais qu'elles existent. Qu'un esprit (fils de l'Esprit) les anime...

Les musiciens dont nous entretient la note troisième, semblent s'imaginer qu'un certain mode d'écriture est une garantie pour l'esprit. Eh bien non, aucun procédé n'est privilégié : l'organum n'a pas épuisé les ressources merveilleuses dont il est le dépositaire. Le contrepoint, l'harmonie ont des réserves éternelles. Aucune agrégation, aucun dessin mélodique, aucune forme rythmique n'est exclue. Tout est question d'à-propos, de savoir-faire, d'opportunité, de ressources personnelles, d'invention, d'adresse, de tact, de convenance. Aucune audace n'est redoutable, à condition que, dans l'auditoire, elle soit sûre de rencontrer intelligence et adhésion.

Me référant au *Motu proprio* qui vint au monde quand j'avais quinze ans; qui, sur ma jeunesse, fit l'effet d'une projection lumineuse; à qui je suis resté toute ma vie indéfectiblement fidèle; qui est ma loi; me référant, dis-je, à ce document intransgressible, j'écris une messe pour un soprano, une trompette bouchée, un triangle et une caisse claire. Je ne vois pas qu'elle puisse heurter le plus susceptible des liturgistes, à moins qu'il ne considère le triangle comme un instrument spécifiquement maçonnique et qu'il oublie que la trompette occupe une place de choix chez les Pères dans les manifestations théophaniques...

— Liberté, liberté, dit l'Église aux artistes, vous savez, mes enfants, que chez moi vous avez toute liberté, pourvu que vous soyez bien convenables, c'est-à-dire que vous ne fassiez pas autre chose que ce qui convient.

« Je dis que vous avez toute liberté. Et j'y

insiste. Parce qu'enfin un père n'enlève pas la liberté à ses enfants quand il les invite à jouer chez lui, le dimanche. Je veux que vous soyez tout à fait libres. Ma fille la Sagesse vous surveillera un petit peu. Je la connais bien, vous savez. Elle dit que je l'ai possédée au commencement de mes voies, avant mes œuvres les plus anciennes. Et c'est vrai. Elle a été fondée dès l'éternité, avant l'origine de la Terre... Lorsque je traçais un cercle à la surface de l'abîme, elle me regardait. C'est comme cela qu'elle commençait à apprendre à jouer. Le jeu, vous savez, elle s'y connaît. Depuis longtemps. Il y a une éternité que je la vois jouer devant moi tous les jours. Et elle m'a confié qu'elle n'avait pas de plus grand plaisir que de jouer avec les enfants des hommes. Vous jouerez avec elle. Elle vous montrera. Vous jouerez à *Kyrie eleison*, à *Gloria in excelsis Deo*, à *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*. Vous jouerez en toute liberté. Il n'y aura pas de barrière qui vous en empêche. Il n'y aura que celle que posera ma Sagesse, ma Sagesse chrétienne. »

Ainsi dit Dieu, qui avait rencontré son vieil ami Péguy la veille au soir dans les jardins du paradis. Il dit. Et il se retira.

L'ART CHORAL LITURGIQUE CONTEMPORAIN EN FRANCE ET L'INFLUENCE DE BACH

Telle est la personnalité de J.-S. Bach qu'on le peut regarder comme une sorte d'axe autour duquel a jusqu'à présent évolué l'art polyphonique. De l'organum à Schütz et Buxtehude, les ressources se multiplient. Tout semble appeler cet achèvement qu'offrira l'auteur de la *Messe en si.* Achèvement provisoire. A peine le terme est-il touché que l'évolution reprend. Mais l'ombre du maître de Leipzig continuera de se profiler jusqu'à nous. La *Symphonie de psaumes*, le chœur final du *Roi David*, le *Lamento* de la *Danse des morts*, combien d'autres pages récentes, ne sont pas concevables sans, avant elles, les *Cantates* et les *Passions.*

Il semblerait normal que la polyphonie sacrée, on entend par là messes et motets liturgiques, ait gardé fidèlement l'héritage de l'auteur des chorals. Est-ce un fait?

*

Une question d'abord : y a-t-il un art choral liturgique contemporain, chez nous? La liturgie, c'est la mise en des formes poétiques, plastiques,

musicales d'une esthétique dégagée de l'Écriture. Avons-nous un art choral français contemporain rigoureusement approprié à cette donnée?

On peut parler d'un art choral sacré du XIIIe siècle, comme on parle d'architecture romane ou gothique. De 1175 à 1300, la technique évolue, mais une communauté d'aspirations et de principes s'affirme. Cette communauté, on la trouve, renouvelée, chez les Renaissants : il y a une chorale sacrée de la Renaissance. Il y a aussi une chorale sacrée du XVIIe siècle. En ces époques, quelques grands noms dominent. Chacun représente une figure distincte; chaque figure a ses traits, mais des unes aux autres, une parenté s'affirme qui n'est pas seulement parenté technique, qui est parenté spirituelle. L'art choral religieux des XIIIe, XVIe siècles nous offre un ensemble de documents révélateurs d'une mentalité. A entendre Pérotin, Machaut, Goudimel, Charpentier, nous prenons contact avec leur âme personnelle, mais aussi avec l'âme de la société qui les anime, avec le milieu où ils vivent.

Des poètes et des peintres resteront les témoins du visage religieux de notre époque : Péguy, Claudel, Denis, Rouault, pour ne citer que quelques noms. Peu importe à notre propos que, ces représentants, la société les ait suscités ou qu'eux la dirigent. Ils existent et c'est par eux qu'elle prendra place dans l'histoire de l'art.

Y a-t-il, en France, à l'heure actuelle, un art choral liturgique qui présente des traits tels que notre temps reconnaisse en lui son image? Y a-t-il un ensemble de musiciens (liturgiques) qui survivront comme les témoins de notre visage? Certes, nous ne manquons pas de messes ou de motets.

Mais pourrait-on faire une synthèse; attribuer à la chorale liturgique contemporaine un ensemble de caractères spécifiques; distinguer dans le fort bataillon des compositeurs de musique sacrée ceux qui s'affirment assez pour imprimer à l'époque une marque ou rester devant l'histoire ses répondants? — Il faut être juste, reconnaître qu'un grand nombre d'œuvres honnêtes, bien faites, s'offrent aux investigations du chercheur. Mais parmi elles, encore un coup, quelles sont celles qui se dresseront pour le rendre, ce témoignage que l'on appelle [1]? — Jamais la musique française, c'est entendu, n'a été aussi riche de noms que pendant ces soixante-dix dernières années. Mais c'est d'art liturgique qu'il est question... L'état de misère où il était tombé, la dure pente qu'il a dû remonter expliquent partiellement sa condition.

Au début du XIXe siècle, cette condition était affreuse. Il suffit, pour s'en rendre compte, de prendre au hasard une messe ou un motet de Lesueur : l'écriture de ce musicien réputé, né en 1760, dix ans après la mort de Bach, et qui fut le maître de Berlioz, d'A. Thomas, de Guiraud, de Gounod, relève de la platitude la plus absolue et son esthétique de la sensiblerie théâtrale la plus médiocre. — Son contemporain Cherubini est, lui, un contrapuntiste de haute volée, formé en Italie, indirectement élève du père Martini.

1. On n'a pas le droit d'oublier, on n'oublie certes pas, les messes de Berthier, Jean de Valois, Langlais, Chailley, Litaize. Les promesses qu'elles font sont de haute qualité. Ces promesses nous remplissent d'espérance. Mais on doit le reconnaître : chacune d'elles se présente comme le témoignage d'un homme, et non celui d'un temps, d'une société. Il faudra un jour s'expliquer à ce propos.

Beethoven, Schumann, Weber le regardent comme un des meilleurs compositeurs du temps. Jugement que la postérité n'a pas ratifié. Et quand Berlioz parlant de la fameuse *Messe du sacre*, de Cherubini, écrit : « Voilà l'expression mystique dans toute sa pureté, la contemplation, l'extase catholique », nous comprenons que de la contemplation et de l'expression, il se fait une idée à laquelle nous ne pouvons guère souscrire. — Si la musique sacrée doit peu à Reicha, du moins son enseignement (il compte parmi les maîtres de Berlioz, Liszt, Gounod, Franck) ouvre-t-il bien des perspectives. Très tôt, il a pratiqué Bach. Il le cite, moins qu'Haydn et Mozart, mais enfin il le cite en exemple dans ses ouvrages didactiques. — Ni Auber, ni Adam, ni Gastinel, ni Castil-Blaze, ni Roques n'étaient taillés pour rendre à la chorale sacrée son lustre, et l'on ne sache pas que leurs yeux se soient jamais tournés vers l'auteur du *Clavecin bien tempéré*. — C'est un chef de chœur, Choron, qui, le premier, par des exécutions fragmentaires, révèle au public français l'existence et la qualité de l'œuvre de Bach. La Moskowa lui succède : Bach figure à ses programmes. Niedermeyer, chef de chœur du prince, prend chez lui contact avec le maître thuringien. Lorsqu'il fondera sa fameuse institution : « Pour le plain-chant, écrira-t-il, nous disons saint Grégoire; pour la musique sacrée, nous disons Palestrina; pour l'orgue, J.-S. Bach. » A l'école Niedermeyer, les élèves chantent et jouent Bach. Par eux, il va faire son entrée dans la musique française; certains d'entre eux compteront parmi nos maîtres les plus représentatifs... On ne conçoit pas l'écriture de Fauré, qui fut élevé chez Niedermeyer,

sans, à la base, une fréquentation assidue de Jean-Sébastien. Au Conservatoire et à la Schola sera poursuivi l'effort; avec des musiciens comme Franck, Widor, d'Indy, Gédalge, pour ne citer que des disparus, Bach prendra dans l'enseignement la place que l'on sait. — Entre temps, Gounod, rentrant de Rome, après son séjour à la Villa Médicis, passe par Leipzig (1843). Il y rencontre Mendelssohn qui lui révèle Bach. De Rome, il rapportait le goût de Palestrina. Palestrina et Bach deviennent ses dieux. Le mot est de lui. Ils le resteront. Quand il commente les chorals, pour en qualifier la substance contrapuntique : « Moelle du lion », écrit-il. Et à Bordes, le 16 novembre 1892 : « Palestrina, Bach, écrit-il encore, sont pour nous les Pères de l'Église, il importe que nous restions leurs fils. »

Mais enfin quelle fut l'influence de Bach sur l'art choral religieux contemporain, c'est-à-dire sur les messes et motets publiés depuis soixante-dix ans environ? — Après ce qu'on a dit plus haut, il semblerait que la question fût tranchée. Les choses ne sont pas si simples. Prenons quelques exemples. Voici un musicien pour qui Bach fut *le* maître; qui fit de l'œuvre de Bach la base de son enseignement : Widor. Il a écrit des motets et une messe que tout le monde connaît. Où apparaît ici l'influence de Bach? Ni dans l'écriture, en général plutôt harmonique que contrapuntique, ni dans la qualité des idées si souvent banales, parfois vulgaires. L'œuvre de Bach est adonnée à l'expression d'une vie intérieure ardente qu'il s'agit de communiquer, de faire partager. L'œuvre chorale de Widor est ordonnée vers l'effet extérieur. — A l'autre bout de l'horizon, pleine

de charme, la messe à trois voix d'A. Caplet. Si, dans telles pages du *Miroir de Jésus*, Caplet pratique l'écriture horizontale et rend, en passant, un hommage discret mais caractérisé au prince des contrapuntistes, sa messe révèle des influences tout autres : celle des maîtres du XIII^e^ siècle, celle surtout de l'impressionnisme debussyste. La conjugaison d'influences apparemment si diverses atteste, des uns aux autres, une parenté sur laquelle on aimerait insister. — Avec les motets et les messes de Paul Berthier, qu'il faut nécessairement évoquer parce qu'ils sont parmi les meilleurs que l'on ait produits chez nous depuis cinquante ans, nous retrouvons un art contrapuntique où le souci constant de la conduite linéaire ne nuit en rien au raffinement de l'harmonie. Pour Berthier aussi, Bach est *le* maître. On le voit cependant très bien, sans soupçonner Bach, écrire ses messes telles qu'elles sont. Le chant grégorien en fournit la substance mélodique : Berthier porte en lui le graduel comme un aliment de vie spirituelle. Les Renaissants, spécialement peut-être les Français et les Flamands, lui ont montré à conduire avec toute la grâce et toute la liberté imaginables des voix superposées; et il semble tenir de Ravel (plus que de d'Indy dont il fut le disciple fervent) sa subtilité harmonique. Mais Ravel n'est pas concevable sans, avant lui, Fauré. Et Fauré, on l'a dit tout à l'heure, son écriture suppose la familiarité de Bach...

L'influence directe de Bach — il ne s'agit ici, je le rappelle, que de chorale liturgique — c'est chez les musiciens de second plan qu'elle est le plus perceptible. Portant un enseignement issu de Bach, les maîtres professeurs de nos grandes

écoles de musique ont formé d'innombrables bons élèves. Ils leur ont appris à écrire parfaitement bien. Mais ils ne leur ont pas donné de génie. D'où cette surabondance de motets bien faits. Or, ce qui fonde une renaissance, c'est moins la perfection des modèles empruntés que la puissance créatrice d'une génération généreuse. Et l'esthétique, même chrétienne, reste stérile sans cette puissance. — La marque de Bach sur ces musiciens se traduit donc par la qualité de leur écriture. Ils savent superposer des lignes qui marchent, établir une solide harmonie dont les piliers sont bien en place, et, sur cette harmonie, souvent adroitement modulante, faire jouer les facettes de la note de passage et des autres artifices mélodiques. Le choral et la fugue d'école n'ont pas de mystère pour eux. L'influence technique de Bach ne pouvait guère, en le cas qui nous intéresse, s'exercer sur les formes : ses motets sont des cantates; or, il y a une tradition du motet catholique : il doit respecter la forme que propose le texte; il est soumis à des conditions de durée... Quant aux messes, qu'il s'agisse de la *Messe en si mineur* ou des quatre petites messes, elles relèvent plutôt de l'esthétique et des proportions de l'oratorio [1]. Seul, l'admirable *Kyrie* de la *Messe en fa* bâti sur le choral de l'*Agnus Dei* — Schweitzer n'hésite pas à le juger plus grand et plus profond que le *Kyrie* de la *Messe en si* — aurait été avantageusement pris comme modèle. Et ne l'a pas été. — Mais à côté de l'influence technique, immense et bienfaisante, l'influence spirituelle : comment des

1. La *Messe en si* n'a jamais été exécutée entière à l'office du vivant de l'auteur.

générations se seraient-elles tournées en vain vers un personnage de cette envergure? Comment les futurs techniciens du clavier et de l'écriture eussent-ils été vainement astreints à pratiquer quotidiennement une telle œuvre? A ce contact, ils ont pris des plis, des tendances, un goût, des aspirations. Comment se soustraire à cette gravité, à ce sérieux, à cette intériorité communicative, à cette solidité structurale, à cette hauteur d'inspiration? L'action d'un tel homme ne s'exerce pas seulement sur le savoir-faire, le goût et l'intelligence : elle façonne la conscience. Si les formes dans lesquelles Bach écrit pour le culte ne s'accordent guère aux exigences de la liturgie catholique, du moins l'esprit profondément religieux qui l'anime devait-il pénétrer ceux qui, le pratiquant, songeaient à s'adonner eux-mêmes à l'art sacré. Conjuguée avec celle des grands Renaissants que l'on nous rendait familiers en même temps, l'influence de Bach contribuait incontestablement à orienter les musiciens, à leur restituer le sens de ce qui convient.

*

Mais était-il souhaitable que l'emprise de Bach fût prédominante? Ne pouvait-on pas craindre que, par sa force même, elle n'imposât un redoutable académisme? On n'eût alors échappé à l'insignifiant que pour retomber dans l'insignifiant. Car rien n'est moins signifiant que l'art d'après l'art, la copie, le pastiche [1]. Une influence

1. J'ai reçu ces jours-ci quatre revues de musique sacrée, venues de l'étranger il est vrai. Elles donnent vingt-neuf motets ou frag-

trop servilement subie ne risquait-elle pas d'immobiliser la musique sacrée, de l'emprisonner dans un faisceau de conceptions valables pour une époque mais épuisées dès qu'un homme de cette taille les a faites siennes? — Enfin, certaines règles dégagées de l'art de Bach, mais qui ne sont pas nécessairement universelles, n'allaient-elles par prendre force de loi? *Des formes et point de lois*, dit Claudel, dans son *Art poétique*, à propos de la nature dont il affirme la liberté créatrice. Des formes et point de lois. C'est aussi vrai en art.

Je songeais à tout cela l'autre jour devant le *Miserere* de Rouault. Je le voyais, Rouault, comme poussé, *fatalement*. Non point quelqu'un qui, devant les imagiers, se serait dit : « Ces gens-là ont une naïveté évangélique, imitons leurs procédés, nous retrouverons leur qualité d'expression »; plutôt quelqu'un qui aurait pensé : « L'évangile nous offre une doctrine; cette doctrine peut se traduire en des équivalences plastiques; cherchons-les. » C'est ainsi que, par suite d'un long et profond travail, il se trouve en parenté avec ces maîtres du XIIIe siècle, qui, avant lui, firent des recherches et des découvertes analogues. Ce qui ne l'empêche pas d'être de son temps, d'être lui-même. Rouault rejoint les vieux maîtres sans les imiter [1]. Rien

ments de messes. Pour un mois, ce n'est pas mal : les producteurs ne chôment pas. La moyenne de ces compositions est aimable. Tous ces auteurs, qui connaissent Bach visiblement, écrivent des *O Salutaris* et des *Tantum ergo* passe-partout dans le style du choral. On peut regretter que tant de papier soit sacrifié. Quel progrès cependant, tout au moins dans les intentions, si l'on se reporte à la revue que publiait Niedermeyer, et où, à côté de Palestrina ou R. de Lassus, figuraient Meyerbeer, Rossini, Dietsch...

1. Il semble que Caplet, mort trop jeune hélas, ait pressenti de telles vues. D'où les meilleurs passages de sa messe. D'où

... Un Philippe Néri crée l'oratorio...
Saint Philippe Néri. Gravure anonyme (début du XVII^e siècle).
(Paris, Bibliothèque Nationale. Photo M. Rigal.)

d'étonnant en cette rencontre : si le XIIIe siècle est le siècle classique de la pensée chrétienne, s'il a érigé une architecture et une statuaire typiques, au point que Chartres et Coutances sont à l'expression catholique ce que le Parthénon est à la Grèce, c'est qu'il a su faire coïncider d'une certaine manière la pensée, le monument, la figure avec la doctrine de l'évangile telle du moins qu'elle se peut réaliser (entendez le sens anglais du mot) dans le monde gréco-latin. — Les musiciens qui songent à un art choral catholique n'auraient-ils pas intérêt à se tourner un peu vers leurs confrères du même temps ? Peut-être apprendraient-ils d'eux des choses qu'ils ne trouveront pas chez Bach. Mais l'idée de primitif [1] et celle

---

surtout certaines pages, exquises, de ce *Miroir de Jésus* dont la couleur est plus apparentée d'ailleurs à Denis qu'à Rouault. — Satie, dans le *Socrate*, retrouve d'intuition (rien ne permet de penser qu'il ait fréquenté les musiciens du Moyen Age) une authentique naïveté qui s'exprime en chapelets de consonances, quintes creuses, etc. Il faut citer aussi l'admirable *Heureux ceux qui sont morts* de J. RIVIER, sorte de motet sur les paroles fameuses de Ch. Péguy dont la puissance d'émotion est due à l'emploi constant des pratiques de l'organum. On pourrait évoquer quelques autres noms. Simone Plé, par exemple, a des motets où ces perspectives sont entrevues. Charles Kœchlin, cet esprit curieux, ayant entendu à Dijon des *Organa* et des *Conduits*, fut séduit par la « nouveauté » de l'écriture des vieux maîtres. Rentré chez lui, il écrivit un recueil de treize motets où le déchant avait large place. Quant à Jean Langlais, dans sa messe *Salve Regina*, écrite pour Notre-Dame de Paris, il n'a pas manqué d'évoquer tel procédé d'écriture qui, au XIIIe siècle, régnait à l'école Notre-Dame. Il le fait si naturellement que toute idée de pastiche est proscrite.

1. Ce mot doit à peu près tout son sens à nos ignorances. Vers 1900, on baptise primitifs les musiciens du XVIe siècle. Bordes intitule sa publication des Maîtres de la Renaissance : *Les Primitifs de la musique*. Depuis, on a reculé de trois siècles. Maintenant, on appelle primitifs les musiciens du XIIIe siècle. Si, comme il est permis de le penser, dès le temps de saint Grégoire, les paraphonistes chantaient le plain-chant à plusieurs voix, je ne

de gaucherie, à de certains yeux, sont inséparables... Et cependant, je songe à tel *Benedicamus* attribué à Léonin, à tel *Conduit* de Pérotin, à tel *Motet* de Machaut... S'il s'agit là de musique gauche, pourquoi sonne-t-elle si bien sous les voûtes de la cathédrale, pourquoi fait-elle si parfaitement corps avec l'office?

Comment s'apercevoir un jour de cela sans être tenté d'y regarder d'un peu près? Ces chers vieux maîtres, comment n'avoir pas envie de leur demander un conseil? Oh! un conseil d'ami, de camarade, d'aîné. Ainsi revient-on avec un profit renouvelé aux anciens de la spiritualité. Il y a en eux tant d'expérience durable, que nous ne pouvons avoir qu'avantage à les fréquenter. Si Rouault (ce qui est probable mais je l'ignore) a consulté ces imagiers dont il nous restitue, renouvelée, la saveur, ce doit être dans ce sentiment...

Seront-ils vains les efforts qui, depuis des années, nous rendent l'œuvre des musiciens que l'on appelle, actuellement, primitifs? Vraiment, ces artistes ne peuvent-ils plus satisfaire en nous autre chose que la curiosité? Grâce à d'intelligents travaux, nous voici à même de « contacter » les chefs de file de notre art choral. De les contacter? Oui, à condition cependant que nous ne nous contentions pas de les lire, de voir en leurs œuvres des documents d'histoire; à condition que nous nous réabouchions — c'est bien le mot qui

---

vois pas pourquoi nous refuserions de voir dans l'art musical du XIIIe siècle la manifestation d'un premier classicisme. Et, du train où tout va maintenant, il est bien permis de penser qu'avant l'an 2000 quelqu'un aura déchiffré des inscriptions qui feront remonter la polyphonie jusqu'à l'âge des cavernes. Si l'on prend la chose par un autre biais, Bach devient un primitif relativement à Strawinsky...

convient — avec eux, que nous les chantions, que nous nous rendions à nous-mêmes sensible cette vie qui n'a pas cessé de subsister en eux. Car, c'est seulement à les entendre que nous recevrons leur don. — Non, je ne propose pas de rebalbutier, comme disait autrefois Maurice Denis, de retourner à l'enfance, ou de faire la bête. Je suggère de tourner les yeux vers des modes d'expression oubliés qui, au cours d'une évolution à sens unique, n'ont dévoilé qu'une partie des ressources qu'ils offraient. Ainsi les verriers se sont efforcés de retrouver ces bleus, ces rouges d'autrefois, colorés dans la masse. Bleu, rouge : couleurs; mais aussi témoins d'une manière de travailler, d'un esprit.

Rouault, Péguy : des hommes qui, soucieux de parler chrétien, retrouvent spontanément [1], un ton, des modes d'expression qui furent ceux des chroniqueurs [2] et des imagiers. C'est leur personnalité, c'est leur vie intérieure qui appelle un langage et des formes apparentés au langage des maîtres d'autrefois... Certes, il ne s'agit pas d'insinuer qu'il y ait un langage ou une plastique spécifiquement catholiques! Du moins doit-on dire qu'il y a un mode d'être que désigne le mot : catholique; un autre que désigne le mot : français. A travers les âges et les techniques les plus divers, ce double mode d'être retrouve une profonde identité d'expression [3]. De Pérotin à Dufay,

---

1. On ne voit pas Péguy se laissant effleurer par l'idée de pastiche...

2. J'ai indiqué ailleurs la relation Péguy-Rutebeuf. (Cf. *Claudel ou le poète musicien : Le cas Péguy.*)

3. La filiation Thibaut de Champagne-Gabriel Fauré, sur un plan tout voisin du nôtre, serait facile à établir.

de Dufay à Josquin, de Josquin à De Lassus, Charpentier, Lallouette, à côté d'influences multiples : celle du temps, de la société, celle qu'exercent sur un artiste les moyens dont il dispose, joue une sorte de conaturalité. C'est à ces maîtres-là au premier chef qu'un musicien français doit demander d'être ses maîtres. Je ne l'affirmerais pas tant si je ne pensais que l'on pût affirmer le contraire.

En me lisant, les hommes de mon âge penseront à Barrès, à sa chère théorie : *la terre et les morts*. Mais ils penseront aussi à sa dispute avec Gide sur le déracinement; ils se rappelleront la fameuse *querelle du peuplier*. Et peut-être se trouvera-t-il quelqu'un pour lancer à la figure du vieux claudélien que je suis la formule de Claudel : *la mer et les vivants*. Quelle que soit, parmi ces « positions et propositions », celle que l'on adopte, force est de le reconnaître simplement : nous n'avons ni un Rouault, ni un Péguy de l'art choral sacré. C'est un fait. Et si nos vœux l'appellent, ils n'ont pour le faire naître, aucun pouvoir. Mais on se croit en droit de l'affirmer, ce n'est pas, si nécessaire, si excellente qu'elle demeure, l'influence *seule* de Bach qui suscitera ce ou ces maîtres désirés. La Lande et Goudimel eux aussi ont quelque chose à nous dire [1]. Binchois, Machaut Pierre de La Croix eux aussi ont des secrets à nous révéler : n'y avait-il pas jusque dans leurs quintes creuses, dans leurs successions de consonances, dans leurs « duretés » sans ménagement, dans leurs sixtes à double sensible, etc., des ressources

1. Que l'on songe à la merveilleuse et si française élégance d'une pièce comme le *Kyrie* de la Messe *Le Bien que j'ay* de Goudimel, à la grandeur d'une Hymne comme le *Deitatis majestatem* De La Lande.

dont la période appelée classique s'est fâcheusement privée et qui restent susceptibles d'être exploitées par nous? Mêlées à nos propres inventions, aux possibilités qu'offrent une conception tonale élargie et le jeu des modalités multiples, ne peuvent-elles pas nous permettre de renouveler la langue? Certes, il ne s'agit pas de proposer ici une imitation qu'ailleurs on proscrirait : imiter Dufay ou imiter Bach est un jeu aussi vain. Non point les imiter, mais retrouver cette fraîcheur de langage, cette expression franche, directe, naïve, simple et cependant si subtile.

*

Ce qu'il faut donc souhaiter aux jeunes, s'ils ambitionnent de s'adonner à l'art sacré : une longue fréquentation de Bach; une fréquentation non seulement ouvrière mais passionnée. Sans engagement cependant. Tourner autour de lui assidûment. Entrer en lui autant que faire se peut. L'écouter chanter non seulement au concert mais en soi, *puis le quitter.* « Je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon », disait Gauguin. Partir à la recherche de son âme. Et je crois, quant à moi, que les vieux maîtres français, mieux que quiconque, aideront un jeune Français à la rejoindre. Qu'il apprenne à les connaître et à les aimer. Mais qu'il n'aille pas surtout leur demander autre chose qu'une certaine vision, qu'une certaine inclination du goût, que des principes très généraux. Qu'il se garde de succomber à une influence quelconque. Toute bonne influence est désirable. Toute influence est redoutable. Et, plus elle est généreuse, plus elle

est à craindre. Qui que soient ses maîtres, celui qui ne les surmonte pas risque d'en être accablé. Se reposer sur Bach ou sur tels autres, c'est s'attribuer une espèce de tranquille sécurité où risque de s'étioler toute force personnelle. On l'a bien vu quand, il y a une cinquantaine d'années, il s'est agi de ce que l'on appelait la restauration de la musique sacrée : excellente fut alors l'œuvre de Bordes et de quelques autres pionniers qui révélaient à des auditoires étonnés les splendeurs de la musique palestrinienne. Tel fut l'ascendant de ces auditions que beaucoup ne virent plus de salut pour l'art sacré hors de la conception palestrinienne. Qu'est-il donc advenu depuis des centaines de messes et de motets que l'on vit naître chez nous et ailleurs, marqués de cette influence? — Donc lire Bach, lire les Français de tous les âges, comme on lit Eschyle, Dante, Villon, Bossuet, Pascal, puis se reculer, se reculer vers soi. Posséder une puissance de réaction égale à sa puissance d'assimilation. Et si Bach, à travers une création toute nouvelle, transparaît, sans doute, alors, sera-t-il un signe de grandeur et de force.

II

L'INSTRUMENT

ENFANTS

I

Ils entrent, rapides, un peu tumultueux. Chacun se dirige vers la place qui lui est réservée. Ils s'assoient. Ils me regardent. J'ai devant moi soixante visages qui attendent.

La salle où nous nous tenons ensemble est comme une page pleine de mots silencieux. Un à un je les reconnais. De chacun, je sais le nom. Et ce que ce nom recouvre, le signe qu'il est, le rythme qu'il implique. Derrière chaque masque, je sais quelle personne enfantine se cache. Un instant encore et elle sonnera. Chaque mot va se proférer. La page va vivre.

Devant eux, il y a précisément quelqu'un d'engagé à leur égard, qui n'a rien à leur proposer si ce n'est de l'éveiller cette personne. Un signe, une parole : le contact est établi. L'univers tout à coup devient une espèce de centrale sonore. Le son comble l'attente. Le silence devient intervalle, arpège, gamme. Tout s'éveille. Tout chante. Le monde extérieur n'existe plus. Le monde, cette immensité, dans une salle voisine, on leur en apprenait tout à l'heure la géographie; pendant une heure, il sera limité pour eux, pour nous, à ces quatre murs où se déploie la symphonie. Il

y a eu le moment de l'acquisition; maintenant, c'est celui du don. Ailleurs, on les nourrissait de notions. Ils engrangeaient. Ici, ils s'enchantent et s'unissent à la réalité. Seule, la réalité chante, a dit le poète. « Le *notional assent* de Newman, écrit Bremond, c'est *Animus* qui le donne, le *real*, c'est *Anima*. » Je suis le témoin d'*Anima*. Son royaume est le mien. J'en ai la clef. C'est ce royaume que je viens de leur ouvrir. Ils sont entrés tout de suite. Là, ils sont à l'aise. Ils sont chez eux. Et moi, où je voyais à l'instant des visages, je ne vois plus que des valeurs.

*

Enfants chanteurs! Luca della Robia n'a fait que vous imiter; moi, j'ai passé ma vie à vous susciter. J'ai vu sur vos lèvres naître la note. Et votre oreille y prendre goût. Ce qui n'était que cri dans vos bouches, je l'ai vu devenir mélodie. Vos volontés, je les ai vues se fortifier jusqu'à se montrer capables de dessein et de dessin. A mon instante sollicitation, petits hommes, chacun de vous répondait par le ministère de ses poumons, de sa langue, de ses mâchoires, de ses lèvres. Les meilleurs d'entre vous, de tout leur être. A regarder chacun de vous devenir qui il est, je recevais ma récompense.

*

En même temps que la récompense venait une leçon : *Si vous ne devenez semblable à ces enfants...*

D'autres consultent les théoriciens, les moralistes, les philosophes. *Si vous ne devenez semblable à*

ces enfants, lui a-t-on dit. Et il songe : faut-il donc redescendre la pente ? Mais est-ce bien descendre ? Ne s'agit-il pas de remonter ?

> Les enfants jouent sur le parvis du temple
> et Dieu oublie le prêtre en les regardant jouer. [1]

Lui aussi parfois, il les regarde jouer. Et il est alors le témoin de leur sublime indifférence.

Je pèse mon épithète. Reconnaissons que du sublime nous avons une vue faussée. Le sublime : non ce qu'il y a de plus extraordinaire mais de plus ordinaire. L'ordinaire poussé à l'extrême perfection. Quotidien, par là même il nous échappe. Sublime cependant l'impassibilité de ce marronnier qui n'a point d'autre ressource que d'interroger la terre pour lui donner une réponse de feuilles ombreuses et de fruits épineux. Sublimes, ces enfants pour qui tout n'est que jeu.

Oui, la pente était descendue. C'est bien de remonter qu'il s'agit. La beauté n'est que le jeu de la vérité. Et l'art le plus achevé, celui qui, de l'ingénuité, porte la marque, celui qui de la nature emprunte la démarche.

Si vous ne devenez semblable à ces enfants, se ressasse-t-il. Et il sent cette complexité qui le dévore, cette multiplicité d'appétits qui s'agitent en lui. Retrouver cette simplicité des enfants, cette simplicité d'intention. Rejoindre en soi la ligne essentielle. A force de volonté, d'ascèse, redevenir vrai, un. Baser son effort, sa technique même, sur les exigences que postule une telle ambition.

Son effort, sa technique sont au service de ce

---

1. TAGORE : *Lucioles*.

maître ès arts, la liturgie. La liturgie : le jeu devant Dieu. N'être plus qu'un homme qui joue.

*

Mais cette leçon, venue d'eux, comment la leur restituer ?

Toute ma vie, j'ai vu des enfants chanter. Je sais à quelles altitudes ils peuvent accéder.

On demande : sont-ils autre chose, comme ceux de l'orgue, que des tuyaux convenablement harmonisés ?

Écoutez-les. N'entendez-vous pas ce quelque chose d'humain, de vivant, qui émane de leur chant ? *Ubi est Deus tuus ?* leur fait dire un jour Palestrina. Question d'homme s'il en fut. N'entendez-vous pas l'accent qu'elle prend dans ces bouches enfantines ? cette force naïve que ces voix lui communiquent ? Auraient-ils donc accès à de pareilles interrogations, au drame intérieur qu'elles évoquent ? Non, heureusement. Mais ils sont sensibles au son qu'elles rendent, à la grandeur que leur confère le prénestin ; non point à ce tragique qui agitait l'âme du psalmiste, mais à la beauté d'émission, à la splendeur de son rayonnement. Le sombre désir fait place chez eux à une espèce d'approbation enivrée où le cœur se donne à plein. Ils n'ont point accès à la question, mais ils sont éclairés, envahis, pénétrés jusqu'au fond de leur substance par cette espèce de traduction qu'en a donnée le musicien. Ce jeu qu'elle fut pour lui, — car n'était-ce pas un jeu que de traduire cette angoisse ? —, il devient leur jeu. Et c'est sous cette forme, le jeu (on voit bien je

pense jusqu'où va le mot), qu'elle leur est accessible.

Sensibles à la qualité du jeu, une mélodie bien conduite, ils comprennent qu'elle atteint son but, une ligne bien dessinée avec ses pleins et ses déliés, ils en surprennent la vérité d'expression sans que cette vérité par elle-même leur soit tout à fait accessible. Ce qui des mots leur échappait, par les sons mis en ordre, ils en éprouvent la chaleur, ils sont pris dans sa radiation.

A ce point saisissables par ces sortes d'émotions que, sait-on les prendre, on peut tout leur demander. Point d'exigence qui les trouve réticents. Et, le résultat acquis, regardez leur visage...

*

L'un d'eux venait d'être touché par la mue. Il avait demandé, faveur insigne, à rester au chœur parmi les chanteurs. Nous chantions la *Missa Papae Marcelli.* A ce moment où, au *dona nobis pacem,* les sopranos produisent le grand saut d'octave que l'on sait, je me trouvai le regarder, et je vis, devant moi, une figure convulsée, noyée de larmes. Il y a, de cela, vingt ans. Et je sais que cet instant n'a cessé de dominer sa vie. Tel est le pouvoir sans mesure d'une note mise en place.

*

Si l'on s'inquiète : que lui donner qui soit à sa taille? Quelles musiques lui faire chanter? N'ai-je point, par cette anecdote et ce qui la précède, à l'avance répondu? Cet enfant, devenu muet, qui s'unit par les larmes à la grande voix d'un maître difficile entre tous...

L'enfant aime ce qui le dépasse. Il aime une autorité qui s'exerce efficacement. Il la révère dans la mesure où elle s'impose. Il en ressent tout le bienfait.

Palestrina, Victoria : des maîtres qui s'imposent. Quand, dans sa bouche, on les a mis en place, quand on lui a appris à modeler les figures qu'ils proposent et qu'on y a accordé son système nerveux, au moment où il sent qu'il les possède, lui-même en devient possédé. Alors, d'instinct, il consent à ce qu'ils veulent, par lui, dire. Il consent comme un homme donne assentiment à des vérités qui le dépassent, reconnaissant, dans ce dépassement même, le signe d'une grandeur démesurée, le témoignage d'une autorité capable de le faire vivre, de le faire accéder à la plénitude.

Palestrina, Victoria : musiques, vérités disproportionnées à l'intelligence de l'enfant. Ce qu'à nous, ces noms ne cessent de nous dire, situés à leur place dans l'histoire, les propositions qu'ils continuent de nous faire, les leçons qu'ils nous apportent, tout ce qu'ils offrent à nos études et à notre réflexion, ce lui reste étranger. Mais, à condition qu'on l'aide un peu, qu'on lui en révèle, non par des commentaires bavards mais par la qualité de l'exécution, le pouvoir, il sent bien sur lui agir cet aimant puissant orienté vers la Gloire. Et la part de mystère qu'implique toute musique parfaitement belle n'est pas pour l'arrêter. Le mystère l'attire. Il est avec lui de plain-pied, comblé par les appels confus qui lui viennent de cette source cachée. Et je ne vois pas qu'il y ait de la *Missa Brevis* à lui plus de distance que de *L'Ile au trésor*. Aux beautés qui paraissent lui être inaccessibles, il garde une reconnaissance inno-

cente fondée sur cette foi qu'il leur accorde, sur cette joie qui lui vient d'elles. Car il ne connaît que deux grandes passions : la confiance et la joie. La confiance, qui n'est autre chose que la foi, il l'accorde à bon escient. Témoins ces maîtres à qui il la refuse. Qui que ce soit qui la postule, s'il la mérite, elle lui est décernée, totale. La joie, c'est son exigence essentielle. D'où qu'elle émane, il en accueille le message. Accessible à toutes les formes qu'elle peut prendre, jusqu'aux plus détournées : la joie d'un Christ en croix. Mais entre toutes, bien à sa portée, la joie que donne le travail bien fait. Et pour peu qu'on l'y ait ouvert, dans le travail d'art, sensible à toutes les nuances.

*

Nous venions précisément de chanter la *Missa Brevis :* ce *Gloria* angélique, ce *Sanctus* où, en les seize premières mesures, semble figuré le mouvement des roues d'Ézéchiel, l'*Agnus*... Levez la tête, leur ai-je dit, vous avez le droit d'être fiers. Voyez-les s'en aller...

*

Je m'aperçois que je n'ai rien dit de leur voix. A d'autres, laisserai-je le soin d'en parler? Qu'ils parlent donc, les premiers...

De La Croix vient d'entendre, à l'église Saint-Jacques de Dieppe, un chœur de paysans des Pyrénées. « Les enfants m'ont touché, écrit-il, dans son *Journal*, le 7 septembre 1854. La voix de l'enfant-homme est bien autrement pénétrante

que celle des femmes... il y a dans ce naïf artiste de huit ou dix ans quelque chose de presque sacré; ces voix pures s'élevant à Dieu, d'un corps qui est à peine un corps, et d'une âme qui n'a point encore été souillée, doivent être portées tout droit au pied de son trône et parler à sa toute bonté pour notre faiblesse et nos tristes passions. »

En écho, le père Poucel, dans *Plaidoyer pour le corps :* « Pour adorer l'hostie, si le silence ne suffit pas, il n'est que cette jeune maîtrise. Voix dépouillées d'harmoniques insidieuses, voix droites, lisses comme des cierges, plus pures que des yeux sans péché, vos caresses font s'ouvrir des ailes. Sœurs des anges, emmenez-moi dans votre vérité, voix des enfants. » Enfin, Duchesne, dans *Les Origines du culte chrétien :* « La vierge galicéenne Éthérie, à la fin du IVe siècle, entendit chanter le *Kyrie eleison* à Jérusalem, dans le sanctuaire de l'Anastasis (= résurrection), par de petits enfants dont la voix était « infinie ».

Pures, lisses, pénétrantes, disent-ils; lucides, transparentes, ajouterai-je, fermes, mordantes comme le diamant. Et, par toutes ces vertus, accordées à la plus linéaire des musiques : à ce chant grégorien, triomphe du dessin pur, sans perspective; à cette polyphonie primitive ou renaissante qui en est directement issue et où règne la plus complexe des géométries.

Mieux qu'aucune autre, a-t-on répété bien souvent, la voix des enfants convient à l'office divin. Comment ne pas souscrire à cette affirmation? Mais aussi, comment ne pas sourire des raisons sur lesquelles on l'appuie d'ordinaire? On souhaiterait qu'elle fût mieux motivée. Pour terminer, je laisserai mon lecteur méditer autour

de cette proposition : entre la nature de ces voix et celle de la charité, ne peut-on déceler une manière de connivence ? Parce qu'enfin la charité aussi est simple, droite, naïve, lisse, pénétrante, lucide, transparente, pure d'intention, dépouillée d'harmoniques insidieuses. Et il ne faudrait pas croire qu'elle manque de mordant ou que la fermeté soit la moindre de ses vertus.

De petits enfants dont la voix était *infinie*...

ENFANTS

II

Nous sommes au mois d'août. Je suis en vacances dans un village de l'arrière-côte bourguignonne qui s'appelle Pernand-Vergelesses où mon plus proche voisin est mon vieil ami Jacques Copeau. A ma gauche, la montagne de Corton achève son contour. C'est là, dans les sentiers qui errent au milieu des ceps que parfois, vers sept heures du soir, accompagné de mon petit-fils Jean-Luc, qui m'enchante et m'agace de questions, je promène ma rêverie.

Ces vignes, célèbres dans le monde entier, je vois qu'elles sont soignées, entretenues, pour tout dire d'un mot, travaillées. C'est un ami qui les possède et nous savons qu'elles sont pour lui comme l'extension de sa famille... Mais enfin, ces soins, cet entretien, ce travail, à quoi cela irait-il si, pour y répondre, il n'y avait la générosité d'une terre où les racines vont pomper je ne sais quel nectar? Ce travail commun, cette tendresse commune qui unit la racine à la terre, cette charité toute spontanée, ce don du meilleur de soi que celle-ci exerce à l'égard de l'autre, j'en hume, j'en bois, j'en savoure, j'en déguste le résultat, mais qui m'expliquera ce qui se passe dans les

souterrains où l'argile, le sable et la pierre élaborent des sucs généreux? de la fécondation, c'est le mystère naïf.

J'en étais là de mes songes quand le dernier mot m'arrêta. Je le dévisageai un instant et je vis qu'il s'était approché tout seul de l'idée de charité. C'est alors que s'est mis à bourdonner autour de ma tête cet essaim d'épithètes qui terminait ma première image enfantine et prétendait s'appliquer aussi bien à la voix des enfants qu'à la charité, suggérant de l'une à l'autre une manière de ressemblance intime. Ressemblance que suscitent à la fois la nature de la voix et le caractère de ceux qui la possèdent. Je me sentis sommé de m'expliquer devant moi-même à ce propos.

*

La voix des enfants, si elle donne sa liqueur sous le pressoir — et le pressoir, c'est toi, lecteur, c'est moi, aujourd'hui scripteur, — elle la donne ingénument. Nous passons la houe dans son champ, nous enlevons les herbes et les cailloux, mais ce n'est que pour l'aider à être ce qu'elle est. Façonnée, c'est-à-dire, si nous savons faire, authentifiée, elle se donne telle qu'elle est. Je ne joue pas sur le mot don. Ce n'est pas là que je vais chercher cette connivence avec la charité dont j'ai parlé l'autre jour. Mais au-dessous de cela, dans la manière même de donner. La charité donne sans calcul, naïvement, comme la terre son suc, comme la vigne son fruit. Ainsi l'enfant sa voix. La charité donne pour donner : c'est son geste, celui qui la distingue, qui la qualifie, qui

la fait être elle-même. L'enfant chante pour chanter. Telle est la nature de son chant qu'il semble n'avoir point d'autre objet que lui-même. La charité aime donner, comme la vigne fructifier. L'enfant aime chanter, tel est son mode d'expression spontané. Si je veux punir Yves, vais-je lui infliger cent lignes ? Non, je lui imposerai silence...

*

Si, suivant ma rangée épithétique, je dis de la charité qu'elle est pure, simple, droite, ferme, dépouillée d'harmoniques insidieuses, cela va de soi et se passe de commentaire.

Quand je dis de la voix des enfants qu'elle est pure, il faut entendre le mot dans son sens le plus banal. Elle n'est pas comme ces sirops frelatés dans la composition desquels entrent des produits inavouables. Pur sucre annonce l'étiquette. Et je commence à me défier. Je goûte. Aussitôt les papilles de ma langue et de mon palais se rétractent à cette fadeur qui leur vient de je ne sais quelle équivoque saccharose. Il y a des voix qui donnent ainsi à l'oreille une sensation douteuse : arrière-goût de savon ou d'eau de toilette. Pourquoi est-ce que je songe en écrivant à ces chastes peintures, admiration de mon enfance : Henner, Bouguereau ?... La voix des enfants est chimiquement pure. Elle ne soupçonne pas les ressources qu'offrent les gracieux mélanges, les sucreries falsifiées, les petites manières, les « intentions expressives », les sous-entendus sentimentaux par quoi tant d' « artistes » prétendent perfectionner la musique. Elle est simple et droite comme la charité : elle ignore le mensonge, ce

mensonge par exemple que l'on baptise interprétation par quoi, si souvent, s'introduisent dans le chant les effets suspects. Comme la charité, elle est sans artifice : elle va droit au but. Le but, c'est l'obéissance à la partition : la note mise en place, tenue à sa valeur, la voyelle bien conformée, le déclic précis de la consonne, la ligne strictement conduite, un dessin propre, net, sans bavure. L'enfant ne cherche rien au delà. Il ignore qu'on y peut chercher quelque chose. Il n'a point d'arrière-pensée. L'expression pour lui doit émaner de l'exactitude. Ce qui est une très haute conception.

Mais la dame qui s'est juchée là-haut, à la tribune des grandes orgues : *Panis angelicus* qu'elle dit. Pourquoi donc ces soupirs, ces éclats, ces larmes dans la voix? Quelles intentions déguisées peut nourrir cette poitrine haletante? *Angelicus*, qu'est-ce que tu nous chantes là? A quel porteur d'ailes as-tu emprunté cette tendre et glorieuse guitare? Les anges, nous nous en occuperons tout à l'heure. Nous n'avons pas encore fini avec ce chien fidèle qu'est la charité. Je dis chien parce qu'elle a du mordant quand il faut et fidèle parce qu'elle tient ses engagements. Quant à l'enfant-homme, comme s'exprimait l'autre jour notre peintre, ce qu'il apporte au jeu c'est une espèce de désintéressement intéressé, si l'on peut dire, qu'active un dynamisme anticipé. Sa voix a déjà la fermeté et le mordant de la vérité. Point d'autre ambition chez elle que de dire ce qui est à dire, comme il faut le dire, au moment et dans le lieu où il convient de le dire. Mais cela, l'enfant en apprécie la juste valeur. Ses lèvres n'ont encore appris à configurer que le nom du Seigneur Dieu.

Mais cela, dit-il, je sais le faire. Je veux le faire. Je m'y donne de toutes mes forces. Cette volonté, écoutez-la qui se manifeste. Voix des enfants, sœur des anges, nous a-t-on dit. Voix des enfants, sœur de la pierre...

*

Mais j'oubliais. Est-ce que mon stylo n'avait pas aussi, l'autre jour, sécrété le mot : lisse? Et, si j'ai bonne mémoire, quand il a coulé sur le papier, j'ai vu devant mes yeux se profiler une rondeur colorée, celle d'une pêche ou d'une pomme, je ne sais plus. Elle est telle la voix des enfants; plus exactement, elle le devient quand la main de l'homme sur elle s'est exercée un peu — apparemment — contre la nature. Je dis : apparemment, et je vois le jardinier dans sa treille ou dans son espalier, au mois de mars, armé d'un sécateur. Et je me vois en même temps dans ma classe — qui est mon jardin — non pas coupant mais décapant, égalisant, nettoyant les surfaces, arrondissant les aspérités. Mais la charité, que fait-elle donc que décaper le caractère, que lui donner rondeur, plénitude, égalité, et cette espèce de poli, de politesse non point faite de conventions mais de bonnes manières, que fait-elle qu'achever, parfaire le travail de la nature? Nous lissons. Nous polissons. Elle comme vous et moi. Le jardinier comme nous. Comme il chante à nos yeux ce beau fruit plein de noyaux ou de pépins, ce beau don de la charité jardinière avant d'enchanter nos palais! Comme il sonne, rond et plein lui aussi, le beau *sol* que profèrent avec

délectation ces enfants, don substantiel à nos oreilles de leur naïve charité.

*

Comparaison n'est pas raison me dira-t-on. Aussi bien n'ai-je parlé que d'une certaine similitude dans la démarche. Mais elle est pleine de sens cette ressemblance. Et nous pouvons, par son ministère, faire encore un pas.

L'enfant : une manière d'homme avant l'homme. Sa voix, c'est lui-même, c'est-à-dire un petit être chez qui certains phénomènes corporels — et les conséquences diverses qu'ils entraînent — ne se sont pas encore produits. A peine marqué de la chair et du sang, il vit encore sous le signe de l'eau et de l'esprit. D'où sans doute ces pouvoirs de pénétration, de lucidité, cette transparence, qui sont ceux de sa voix et que l'on rassemblera en un mot : liquidité. Mais à quoi tend donc l'aspirant à la sainteté sinon à cette liquéfaction du cœur qui n'est autre chose que l'instauration en son centre du règne de la charité [1] ?

*

Ex ore infantium, écrit le psalmiste, *perfecisti laudem* [2]. Par la bouche des enfants tu as parachevé la louange. La perfection de la louange, voilà précisément quelque chose qui nous ramène à ces agiles commissionnaires dont tout à l'heure, on ne sait vraiment pas pourquoi, Madame, vous

1. *Emittet verbum suum et liquefaciet ea*, ps. 147.
2. *Ps.*, VIII, 3.

évoquiez à notre imagination la figure. Les personnes de votre sorte, on ne les compare pas aux anges.

Mais les enfants, on n'y a jamais manqué. Le papa de Jean-Luc trouve que la comparaison cloche un peu. Et j'en suis bien d'accord. Mais tout de même ce n'est pas si bête. Car il y a peut-être une raison, les anges, pour que, depuis l'Angelico — et même avant — on les représente toujours en train de jouer avec, dans les mains, des instruments de musique. En fait, que font-ils donc? Je crois précisément qu'ils jouent, qu'ils participent aux jeux, de cette Sagesse dont il nous est dit au livre des *Proverbes* [1] qu'elle joue sans cesse en présence de Yahweh. Dieu a fait d'eux des espèces d'acteurs. Ils sont au premier rang dans la troupe qui lui répercute sa gloire, détenant des rôles appropriés à leur nature : annoncier, salutateur, messager, consolateur, confident, danseur, metteur en scène, et le reste. Tout un peuple grouillant adonné aux actes multiples et divers du drame célébratif. A la farce même, il semble bien qu'ils ne soient pas tout à fait étrangers. Ce sont les baladins de la grande foire sacrée qui se mène éternellement sur la place de l'église. Mais il est essentiel à leur ministère d'assurer le fonctionnement des chœurs et des orchestres dans les coulisses célestes. Ils y multiplient les contrepoints de l'action de grâce en s'accompagnant de tous les instruments répartis en quatre familles dans nos traités d'orchestration : cordes, bois, cuivres, percussions. Sans oublier l'orgue bien entendu. Et si le *célesta* ne figure pas dans le

1. Ch. VIII.

psaume 150, du moins est-il permis de penser qu'il s'agit là d'une omission involontaire. Pendant ce temps-là, leurs camarades attardés sur l'avant-scène, en attendant qu'on vienne les chercher pour suppléer quelque choriste ou trompette exténué, jouent aux cerceaux avec des roues pleines d'yeux... Leur geste est celle de la cérémonie. Ils en assurent le déroulement continu et le rayonnement hypercosmique. Ce qui pour nous est prescription ou loi n'est que rythme pour eux. Ils sont pris dans un mouvement qui les entraîne incessamment devant « la face du Père qui est dans les cieux ». Toute l'Écriture est sillonnée de leur jeu, retentit de leurs chants depuis le *Sanctus* d'Isaïe jusqu'au *Gloria* de la Nativité. Ils jouent et ils louent, ce qui est presque le même mot comme, mieux que le français, le montre le latin. Harmoniques de la parole et administrateurs du souffle [1] de cet Esprit qui *scientiam habet vocis*, ils rendent audible le son de sa voix et font entendre ses communications. C'est le *chorus angelorum* jubilant qui se dispose à nous accueillir le jour où nous serons désignés pour prendre part à ses jeux et à ses chants.

Mais en attendant, qui sera qualifié parmi nous pour prononcer cette proposition : *in conspectu angelorum psallam tibi* [2] ? Qui, mieux que ceux-là de qui c'est la fonction, chaque dimanche à Tierce, de faire sonner la loi ?

Cantabiles mihi erant justificationes tuae, proclament-ils. Ses justifications sont en eux comme de la musique. Les prescriptions de la loi, ils n'en

1. *Administratorii spiritus. Héb.*, I.
2. Ps. 137.

savent pas le poids, ni la sagesse, ni la mesure. Elles sont en eux comme une espèce de poussée sonore qui leur imprime un rythme. Cette musique s'empare d'eux et les entraîne. Ils se laissent prendre à ce mouvement bienheureux qui leur est proposé et le transcrivent au chœur par le moyen de ces mots dont on leur a appris à faire jouer les facettes colorées. *Ex ore infantium*, nous disait-on tout à l'heure. *Et lactentium*, ajoute le texte. Hier encore, on les nourrissait de lait. Aujourd'hui, ils font pleuvoir à travers le vaisseau ces gouttes lactescentes. *Mittit crystallum suam sicut bucellas* [1]. Il envoie son cristal par petites bouchées, traduit le poète. C'est le psaume ou c'est le répons bref. On ne distingue plus très bien peut-être au milieu de la nef les mots qui se prononcent au chœur. Mais il y a cette danse verbale qui crée dans la Maison du Père un bruit de fête, et dit que les enfants sont là; il y a cette imprégnation de tout l'appareil maçonné, du sol à la voûte, de l'abside au narthex, par le son et le rythme. Ils chantent. Syllabe à syllabe, ils égrènent ce texte qui les dépasse. N'ai-je point parlé de leur sublime indifférence? Dessinant la protase et l'apodose ainsi qu'on le leur a appris, ils balancent un à un les versets comme frère Ange son *thuribulum aureum*. Ils lancent leur balle. D'autres derrière eux la reçoivent et la leur renvoient. C'est la récréation. La récréation du dimanche. Telle est leur manière à eux d'offrir un sacrifice : *sacrificium laudis honorificabit me* [2]. Et le rayonnement sacré de leur jeu environne le Tabernacle.

1. Ps. 147.
2. Ps. 49.

Ainsi, ils réalisent à l'extérieur le meilleur d'eux-mêmes, ces virtualités de joie qu'ils tiennent en réserve, ici ordonnées à leur fin. Tout à ce divertissement dans l'Arche, ils sont eux-mêmes inclus en ce rythme qu'ils suscitent, donnés, abandonnés à ce qui les entraîne et qu'eux-mêmes provoquent. Telle est, inconsciente mais sans réserve, leur manière d'entrer « dans la structure de l'édifice pour former le temple spirituel ». Car, ces mots qu'ils ne comprennent pas, ils n'en sont pas moins le véhicule de leur âme. C'est elle par eux qui monte autour de l'autel *sicut incensum in conspectu tuo (Domine);* c'est elle qui s'enroule autour de ces colonnes en cire d'abeilles qui défendent et éclairent la pierre sacrée et en dépasse la flamme; c'est elle qui va provoquer la paroi de la nef et tout là-haut les arcs de la voûte. C'est elle enfin qui atteint sur sa chaise ce vieil homme accablé et insinue à son oreille des propositions de paix.

Cet enclos, le chœur, où ne pénètrent que les initiés, est devenu une sorte de paradis d'où émane l'élément liquide qui diffuse dans les prairies une rumeur concertante à quoi chaque âme apporte sa nuance, son timbre, sa saveur. L'une à l'autre mêlée, l'une en l'autre fondue, gouttes multiples, elles ne sont plus qu'une eau. Eau pure, eau transparente, eau pénétrante, eau baptismale, fontaine issue de la terre promise, source qu'agitent les anges et qui partage avec la charité le pouvoir de guérir.

« Comme le cerf désire l'eau, dit le psaume, ainsi mon âme vers la source des eaux. »

CHEF DE CHŒUR

I

Il est comme le laboureur qui inspecte le nuage et grogne : « J'cré ben qu'i va pleuve. » Quand le soleil insiste, lui aussi, il aspire à la pluie qui va alléger l'atmosphère. Quand c'est la pluie qui insiste, il aspire au soleil qui va raffermir les muqueuses. Si sensible à l'événement météorologique qu'il peut dire en rentrant chez lui : le temps va changer. D'où cette prédiction? Ils étaient instables. Ils n'étaient pas sûrs. Ils avaient tendance à baisser... Avant qu'elle soit là, ils sentaient la dépression.

Ils, on a compris, c'est eux, les enfants. C'est sa troupe. Son troupeau. Lui, le berger. Celui qui commande. Mais eux d'abord. Eux d'abord commandent. Et lui, le chef, d'abord il obéit. Il obéit à eux. Ce qui fait le chef, c'est justement cela : il regarde les siens, il se fait une idée d'eux, il tâche de comprendre qui ils sont, en quel état ils se tiennent, ce mode d'être qui est le leur, où ils n'ont pas désiré venir, où ils sont naturellement. Mais lui, s'il veut que d'eux à lui il y ait passage, il faut (il faudrait) qu'il y vienne à ce mode d'être, à cet état, à cette gratuité. Il faut (il faudrait) qu'il veuille y venir. Toutes ses forces, il

doit les rassembler, toute sa volonté, il doit la bander, je ne dis pas pour atteindre à ce diapason, mais pour y tendre. Il doit leur ressembler. Ils doivent sentir qu'il y a en lui quelque chose par quoi il leur ressemble. Qu'il est, malgré sa taille et son âge, d'une certaine manière, quelqu'un d'entre eux.

Je crois avoir dit que le fond de leur caractère, c'est la confiance. Mais cette confiance, s'ils veulent qu'on la mérite, comme je l'ai dit aussi, ils veulent surtout que l'on y réponde par une confiance égale. Mets-toi en confiance avec eux, lui est-il demandé. Et cela de sa part n'implique aucune faiblesse, aucune lâcheté, aucun abandon de son autorité. Il est le chef. C'est dans le chef qu'ils ont confiance. Ils veulent un chef qui commande. Il dit le mot, un seul, pas plus. Mais c'est le mot auquel on obéit. Ils veulent obéir. Ils aiment obéir. Ils n'ont pas faim d'autre chose que d'obéir. Lui et eux, je les vois comme les deux plateaux d'une balance. Il faut des poids égaux pour qu'ils se tiennent bien en face. C'est à lui de trouver les poids. C'est à lui d'établir l'équilibre, de faire les gestes justes, de prononcer les paroles justes, bien adaptés à la circonstance.

*

Lui va travailler sur eux. Mais eux d'abord travaillent sur lui. Ils le façonnent. Ils lui disent comment il faut s'y prendre avec eux. Là est l'essentiel.

Ainsi se passent les choses chez le sculpteur : il veut une statue de la Liberté. Mais il n'est pas

libre. Peut-être qu'il a choisi sa pierre. Mais la pierre a une densité, un fil, des nuances, des nœuds. Il faut pactiser. Il faut céder. Il faut décider l'idée à ressembler à la pierre. Et celui qui fait un pont, il faut bien qu'il consulte le paysage. Et celui qui fait des vers, c'est la rime, c'est le chiffre qui le commandent.

Lui, il vient à eux avec ses idées. Mais s'il tient trop à ses idées, il est perdu. Parce qu'il y a aussi les idées qu'ils vont lui donner, eux qui sont sa matière. Or, l'esprit trouve sa loi dans la matière. Et elle dans l'esprit. Ils vivent d'échange. Un regard mal dirigé, une faute de calcul, une attention défaillante aux suggestions du dehors et ce serait le naufrage. Le commandant, sur son bateau, guette le nuage, obéit au vent, à l'eau...

Ne croyez pas qu'à s'assimiler ainsi aux plus petits, il perde quelque chose de sa taille. Cela le grandit au contraire. Il faut qu'ils grandissent et que je diminue, se dit le chef. Et si cette pensée le conduit, peut-être qu'elle le conduira loin.

*

Il n'est pas toujours avec eux. Mais on peut dire qu'ils ne le quittent pas. Sont-ils absents? C'est peut-être le moment où ils lui sont le plus présents. Présents non plus à l'extérieur mais en lui. Non plus visibles mais sensibles. Ils le poursuivent. Ils le harcèlent jusque dans ses songes. Ainsi est-il fait qu'il est inséparable d'eux. Mais il y a un moment où ils insistent. C'est le moment où il prépare sa leçon du lendemain. J'ai mal dit : c'est elle qui le prépare. Elle vient à lui. Une

main se pose sur son épaule. Une main d'ami, une main d'aîné. On lui parle. Il écoute. On lui dit ce qu'il faut faire. On lui impose des conditions. Il les regarde une à une. Et il se sent regardé. Pendant qu'ils se font face, celui qui commande et celui qui est commandé, un travail commun s'élabore. Long, lent, qui requiert la mobilisation de toutes les forces d'attention. Attention à hier. Attention à demain. Attention à beaucoup plus loin.

Quand la chose est finie, tout n'est pas fini. Il prend son chapeau. Il va dans la rue. Il allume une cigarette. On va être tranquille un moment. Non. Il y a encore (toujours) quelqu'un derrière son épaule qui le suit et continue de lui parler. Quelqu'un ou quelque chose qui l'assiège. Jamais tranquille. Jamais tranquille. Jamais tranquille. Si : tranquille quand il fait. Car, faire n'est rien. Être prêt à faire est tout. Ah! se dit-il, demain c'est encore dimanche. Il y a, chez lui, quelqu'un qui ne va pas; demain, c'est encore dimanche. Il y a cette affaire chez le notaire; demain, c'est tout de même dimanche. Demain ou après. Mais c'est toujours dimanche. C'est dimanche cinquante-deux fois l'an. Moins les vacances. Plus les fêtes. Le maître, c'est dimanche.

*

Ainsi voit-il qu'il est dirigé de l'extérieur, commandé par toutes sortes d'obligations auxquelles il faut se tenir bien soumis. Et que c'est cela d'abord être un chef.

*

Faire n'est rien. A condition que l'on soit prêt. Lui, c'est sur une matière vivante qu'il s'exerce. La plus impérieuse, la plus mouvante, la plus turbulente des matières. Toujours prête à s'opposer. Toujours prête à mettre en défaut les prévisions. Au demeurant, la plus souple, la plus docile, la plus malléable des matières. Intelligente et sensible.

Il vient devant eux avec une technique. Il n'en lâchera rien. Mais sa leçon, s'il veut qu'elle porte, sera une invention perpétuelle autour des principes. Une invention de moyens appelés par l'action. Et cette invention, à sa technique même, imposera un perpétuel renouvellement. Il est un vivant devant des vivants. Les mots qu'il prononce, les gestes qu'il fait, cela n'est pas prévu, cela n'est pas entré dans la préparation de la classe. C'est l'instant qui les provoque. Sa technique, il l'a longuement élaborée, il en a fait une espèce de code où tous les problèmes sont posés, résolus. Sauf celui qui se présente aujourd'hui, celui qui se présentera demain. Tout dans ce travail est cas, cas d'espèce comme on dit. L'action des chanteurs s'exerce sur la technique même. Selon le caractère du groupe, sa lenteur ou son agilité, selon ses exigences du moment, selon sa qualité vocale, il devra imaginer, renouveler les procédés, faire appel en lui à des ressources jusqu'alors insoupçonnées.

Aujourd'hui, il sort de sa classe mécontent. Il n'a pas obtenu ce qu'il attendait. C'est d'eux bien sûr qu'il est mécontent. Et son mécontente-

Le même esprit anime la main qui conduit les fils de la laine et celle qui trace les contrepoints... TENTURE DE L'APOCALYPSE (fin du XIV^e siècle). Des ailes sont données à la femme pour fuir le dragon. *(Angers, Musée des Tapisseries. Cl. Archives photographiques.)*

ment tourne autour de lui. Ce n'est peut-être pas le moment de venir lui parler. Il s'en va tout seul, rongeant son os. Et, pendant qu'il marche, il sent ses dispositions qui changent. Une espèce de jour se fait en lui. Il voit peu à peu que c'est lui qui n'a pas su s'y prendre tout à l'heure, qui n'a pas su s'adapter. Cela évidemment pas toujours, mais souvent. Il n'a pas su, dans l'action, découvrir la proposition qui lui était faite, il n'a pas su répondre à la difficulté par une trouvaille. Il s'est tenu à des principes. Il a observé des règles. Il n'a pas obéi à la vie.

Le métier qu'il fait est de faire chanter. Chanter pose ses conditions. Il fait chanter non seulement des vivants, mais ceux-ci. Et ceux-ci aussi posent leurs conditions. Ces conditions se mêlent aux règles et les modifient. D'où la nécessité d'une certaine indifférence à l'égard de la règle. Elle aussi, il faut qu'elle cède. Seule, l'imagination nous donne à croire que l'acharnement fait tout. Une volonté accordée peut aller plus vite et plus loin qu'une volonté obstinée. Si l'architecte oublie le maçon, qu'importe le plan qu'il a conçu? Le maçon, ce qu'il demande peut être la cause d'une beauté nouvelle dont il faut saisir la proposition. Et le chef, le jour où ce qu'il voulait faire se trouve dépassé par ce qu'il a fait, il comprend qu'il n'est pas tout. Que la meilleure façon de commander réside peut-être dans une certaine manière de se soumettre.

*

Tout cela va de soi, mais continuons.

Michel-Ange peint le plafond de la Sixtine ou

dresse son *Moïse*. Depuis des siècles, cette peinture et cette statue sont à leur place et nous attendent. Palestrina au même moment, Victoria un peu plus tard écrivent des messes et des motets : des taches noires sur du papier, rien. Telle est la condition de la musique : elle n'existe que par concours. Nulle vie, et, à plus forte raison, nulle survie ne lui est assurée sans la rencontre heureuse d'une collaboration. Il faut, pour la produire, quelqu'un qui n'en soit pas l'auteur. Elle est toujours soumise à un traducteur. J'ai dit Michel-Ange et j'ai dit Palestrina. C'était indiquer une dimension. Imagine-t-on ce plafond de la Sixtine reproduit par un enfant de douze ans? Tel est le sort de la *Missa Papae Marcelli*. Et c'est ici que prend place un extraordinaire événement : la *Missa Papae Marcelli* n'existe pas sans le concours de l'enfant. D'elle à lui, il semble qu'il n'y ait pas commune mesure. C'est lui cependant qui en donne la mesure. Lui seul en donnera toute la mesure. Il y faut cette fermeté, ce mordant qu'aucune voix ne possède que la sienne. Mais enfin, la proportion du contrepoint gigantesque à ces *putti* comment l'établir? Comment, de l'œuvre immense à son minuscule interprète nouer la relation? Parce qu'enfin, s'il la chante, du moins faut-il qu'il l'assimile. J'ai bien choisi mon mot : il faut que d'elle à lui il y ait une ressemblance. Et que, cette ressemblance, il la découvre.

C'est ici que le berger reparaît. Avec cette tâche qui est la sienne : se faire suivre. J'ai indiqué ce qu'il reçoit de son troupeau. Il me faut dire maintenant ce qu'il lui donne.

Jamais il n'y eut pour moi plus beau jeu que celui de *la découverte*. Combien de fois y ai-je

joué avec mes enfants dans les combes de Bourgogne ou dans les forêts du Jura ! Départ au grand soleil, entrée dans les bois, recherche du chemin avec l'aide d'une carte (grâce à laquelle on se perd infailliblement : les cartes de forêts sont toujours fausses), et, après des tâtonnements multiples et divers, arrivée au but : source, clairière, grotte, cascade, ruine, point de vue... Là, on s'installe, on ouvre les sacs, on tire les provisions, c'est le goûter. Ce jeu, les enfants exigent que le conducteur y participe réellement. Sans doute, c'est lui qui tient la carte. Il sait où l'on va. Mais il n'y aura de vrai plaisir pour eux que s'il cherche et découvre avec eux.

La partition, c'est une forêt mystérieuse. Le but, c'est la mise en lumière de son contenu. On va jouer ensemble à *la découverte*. Il y aura d'abord les chemins familiers. Ceux que l'on emprunte toujours à la sortie du village. Ce qui se traduit, si on lâche l'image, par la mise en place élémentaire des notes et des rythmes, jusqu'à ce que soit atteinte la stricte exactitude. Alors seulement commence le travail, le travail vrai, le travail de collaboration intime où l'action du chef se révèle. Il ne s'agit plus seulement de chanter la note mais de la faire chanter, d'extraire d'elle son contenu, de rendre sensible d'elle à ses voisines la relation, de réaliser des unes aux autres une distribution qui, à chacune, attribue un rôle dans l'ensemble. Et de cet ensemble, faire un chemin qui va vers un repos. Un chemin qui marche. On voit alors la mélodie naître, prendre figure. Et les enfants, à mesure qu'elle pousse, pris au jeu, y co-naître. Ils chantent et ils s'enchantent. D'elle à eux, peu à peu, s'établit l'équa-

tion. Elle devient pour eux une sorte de confiserie qu'ils savourent. C'est quelque chose de malléable qu'ils triturent à leur gré. Une sorte d'être dans leur bouche, un être à qui ils donnent vie. Elle devient eux. Eux la vivant. Eux s'exprimant en l'exprimant. Nous sommes à la source. C'est le moment où l'on goûte. Le moment où l'on goûte, c'est le moment du repos. Ici, du meilleur repos, dans la plénitude de l'action. Palestrina ne les dépasse plus. Ils sont avec lui sur plan d'égalité. Aussi bien, n'étaient-ils pas le mode d'expression qu'il avait en vue? N'avait-il pas compté sur eux? N'est-ce pas à leur intention qu'il avait préparé ce festin?

*

Ce qu'il faut bien voir, c'est que le chef n'agit pas alors sur eux par une autorité d'explication mais par une autorité de communication. Ce qu'il reçoit de la musique, il le leur livre par une sorte de mystérieuse transfusion où le signe et l'influx ont plus de part que la parole. Personne ne soupçonne l'acuité et la profondeur de ces échanges psychologiques muets qu'offre la musique, sinon ceux qui sont habitués à s'en servir. D'ailleurs, ce qu'il veut, ce qu'il attend d'eux, saurait-il bien le dire? Il y a là des choses essentielles, irréductibles aux mots. Et puis, s'il était tenté par l'insoluble problème de faire passer dans les mots ce qui constitue l'essence même de la musique, ce par quoi elle dépasse les mots, eux, le comprendraient-ils?

Toute l'affaire est donc de les enrober de ce rythme et de cette mélodie qu'on leur fait proférer,

de les en revêtir, de les en habiller comme d'un vêtement étroitement ajusté qui impose à leur manière d'être un comportement, à leurs gestes une direction, à leur attitude une expression. Et il se produit ceci que, par cet habit, par ce revêtement qui les enserre, leur intelligence, leur sensibilité, disons d'un mot : leur âme est atteinte, façonnée. Comprennent-ils alors Palestrina, le sentent-ils, accèdent-ils à sa dimension? On ne sait trop que répondre. Mais ce qui peut s'affirmer, c'est qu'ils deviennent ses serviteurs *(pueri)*, ses serviteurs adaptés, les porteurs peut-être inconscients mais volontaires d'un message chiffré. Ils sont rendus propres à le servir. La mélodie palestrinienne devient pour eux un mode de l'être. Enseigné? Si l'on veut. J'aimerais mieux : suggéré. Ils agissent alors comme sous l'empire d'un sortilège. On parlerait d'envoûtement si le mot n'était suspect. Par le ministère de l'action qui s'est exercée sur eux, ils sont érigés à la taille de ce qu'ils chantent. Et pour savoir jusqu'où cela va, il faut les avoir tenus dans ses mains, captifs du moindre désir, il faut s'être senti soi-même guetté par leur attention, il faut avoir vu leurs visages tendus, avoir eu leurs yeux braqués sur soi, s'être senti dévisagé par eux, il faut avoir reçu d'eux communication d'une espèce d'oubli du monde extérieur : rien n'existe plus que la respiration à prendre, que la note à faire valoir, que la mélodie à conduire...

On voit que là encore, le chef reçoit. Il reçoit ce qu'il a offert, mais réalisé, grandi, purifié. Et il sent que le pénètre une authentique reconnaissance. Je veux dire qu'en même temps il est gagné par la gratitude et il se reconnaît : à eux-

mêmes, par eux-mêmes, devenu ressemblant. C'est le moment où l'envahit une immense affection qui n'a de comparable parmi les sentiments humains que l'affection paternelle.

*

Mais la révélation totale, c'est ailleurs qu'elle les touchera. Nous sommes au chœur de la cathédrale. Cet enclos que j'ai dit où ne pénètrent que les initiés. Nous y sommes chez nous, dans ce lieu réservé, dans la demeure, dans le rayonnement intelligible du Tabernacle. L'évêque est devant nous au trône, revêtu de son triple ornement. C'est la messe. Ils savent bien ce que c'est que la messe. Présence de Dieu, ils savent bien ce que cela veut dire. Derrière eux maintenant, d'autres voix qui les soutiennent, qui les échauffent par en dessous comme un feu de braise, qui les sollicitent, qui les appellent, qui leur répondent. Ils se sentent appuyés, étoffés, enrichis, lancés par cette grosse machine sous eux dont ils entendent ronfler les bases. Ils se conçoivent enfin comme le couronnement lumineux d'une grasse montagne : *Mons Dei; mons pinguis, mons coagulatus, mons pinguis* [1]. *Montagne de Dieu! Montagne de fécondité! Montagne d'accumulation!* Et, au sommet, ce rayon...

C'est le moment que choisit l'Ange de Yahweh pour apporter la flamme dans le buisson [2]. Embrasement général! La musique produit toute sa vérité. Ils éprouvent dans leur cœur la qualité de la démonstration. Sa lumière, sa chaleur mises

1. Ps. 67.
2. *Ex.*, III, 2

en commun, des uns aux autres se répandent comme une contagion de vie intérieure, de certitude intérieure. En même temps que les gosiers s'échauffent, l'intelligence s'aiguise et se multiplie, les cœurs se pénètrent et s'exaltent, les volontés l'une par l'autre s'activent. C'est la flambée d'âmes qui commence.

Voilà l'heure qu'il attendait, lui, debout au milieu d'eux, pour révéler ses pleins pouvoirs. On pensera sans doute que c'est ici le lieu de placer une apologie éloquente, bien sentie, et aussi (fallacieusement) impersonnelle que possible du personnage invoqué. Que, pour cela, on va tirer en son honneur les anches du grand orgue, et ouvrir peu à peu la boîte expressive ainsi que font tour à tour l'organiste et le prédicateur à la messe de midi où se célèbre un mariage de première classe. Je crois en effet que le tableau ne s'achèverait pas trop mal dans cette registration. Mais c'est autre chose que l'on veut dire.

Eux, ils atteignent ici toute leur taille. Le défi que leur lançaient les arcs là-haut de l'ogive, ils le relèvent. Les « ascensions de leur cœur » s'en font un jeu. C'est à donner le vertige. Lui, il n'est plus que le pauvre type qui, pendant la semaine, en cachette, a allumé l'incendie. Aujourd'hui, il vient jouir du spectacle. N'empêche que de temps à autre, à la dérobée, pour raviver la flamme, il lui refile un bidon d'essence. Si cette image choque les délicats, on leur en proposera une autre. On dira par exemple : il n'est plus que l'artificier qui lance des étoiles.

Mais le feu d'artifice s'achève. Nous en sommes au bouquet. Il est temps de s'en apercevoir : nous touchons au terme désiré de l'échange, de la mise

en commun des richesses d'une société dont il est le commanditaire. La fructification s'accomplit. A l'heure où devant eux il se donne tout entier, d'eux il reçoit tout. Il n'a plus d'existence manifeste que par eux.

*

Ivre cependant, et jubilant en son particulier de son propre délire. En même temps lucide et parfaitement conscient de sa maîtrise.

CHEF DE CHŒUR

II

Nous l'avons laissé aux prises avec soi-même : ivre et lucide à la fois.

« Je sens deux hommes en moi », se dit-il. Allons donc ! Il vient de toucher un de ces moments où l'on devient soi-même, atteignant une manière de plénitude. Ivresse et lucidité ne sont pas deux dispositions contradictoires mais complémentaires. Ivre de lucidité, eût-il fallu dire pour parler juste.

L'orateur sur l'estrade. Il savait ce qu'il venait dire. Mais comment il allait le dire : non. — Bossuet : « Ce sont les auditeurs, écrit-il, qui font les orateurs. » — Il parle. Ce qu'il voulait dire, jamais il ne l'a vu si clairement que par l'oreille de ceux qui l'écoutent. Ces mots, ces tours, ces inventions de phrases, ces trouvailles d'inflexion, cela lui est suggéré non par ce qu'il exprime — qui pourrait toujours s'exprimer autrement, que lui-même en un autre lieu ou moment exprimerait autrement — mais par le cadre, l'instant, la température, l'ambiance, ces yeux au premier rang qui le dévisagent. Il sent en lui, qui monte, une conviction renouvelée. Jamais il n'a cru cette vérité autant qu'en lui donnant sa forme, qu'en lui imprimant cet accent, ce ton. Ce ton qui lui

est, à lui-même, donné. On pense évidemment au véritable orateur, qui improvise.

Le virtuose s'assied au clavier. Tout est prévu : le poids une à une des notes, le plein et le délié des dessins, le perlé des traits, l'épaisseur des accords et, dans l'accord, l'aération de chaque intervalle. On a oublié de dire que l'homme circule en avion avec son piano. Point de surprise donc de ce côté : la moindre nuance se produira comme on l'attend. Mais, fait étrange, jamais la corde n'a chanté comme ce soir. Jamais la qualité mélodique de l'œuvre qu'il jouait avant-hier à Londres, qu'il joue aujourd'hui à Paris, ne lui est apparue aussi clairement. Jamais il n'a mieux saisi le sens de ce qu'il assumait de traduire. Jamais il n'a mieux conçu l'à-propos de ces équilibres prévus. Et voici que sa lucidité s'extasie. Il se peut même qu'alors, astreint à une sorte de dictée, il improvise; on veut dire, se référant à l'étymologie, qu'il sort du prévu, il modifie ses prévisions, il distingue de la note, du dessin, de l'accord une confidence non encore reçue. Et il cède. Il se laisse faire. Il se laisse conduire. Par quoi? Le sait-il? D'où que cela lui vienne, il se sent aidé, commandé. A la fois soulevé et approfondi. Porté par la circonstance, son esprit se tend, aiguise sa pointe, entre dans le vif et, de se voir à l'œuvre, il s'enchante.

Même de la source, qui suit son cours, on dira qu'elle a des bonheurs d'expression qui lui viennent du paysage, du territoire qu'en glissant elle arrose, des arbres qui la bordent, du soleil ou de l'ombre. Suivant les mouvements du terrain, elle s'énerve et semble s'enivrer de son propre mouvement, ou s'apaise et se recueille, sans que rien soit changé

de la poussée initiale, calculée, qui la lance vers le fleuve ou l'océan.

Pour l'architecte, le clocher est un porte-cloches. Quand il le monte, plutôt qu'à l'ambition de plaire, il s'adonne au calcul des proportions et des résistances. Il s'agit de viser juste. Si le clocher est bien fait, s'il est bien à la mesure de l'église qu'il surmonte, s'il ne risque pas d'être ébranlé par le ballant de la grosse cloche, ce sera un bon clocher. Peut-être un beau clocher. Mais ceci est secondaire; il ne sera pas un beau clocher s'il n'est d'abord un bon clocher. Le jour où, dans son clocher, l'architecte à moins qu'il ne soit qu'un maçon, entend pour la première fois sonner le carillon, il ne peut faire que dans son cœur un battement fasse écho.

Quant à celui qui construit une automobile, on le voit tout préoccupé de l'approprier à l'usage. Il en dispose les organes de telle manière que chacun d'eux se trouve avec l'autre dans le meilleur rapport de fonctionnement. Même la forme de l'animal sera subordonnée à cette préoccupation. La voiture, si on la veut aérodynamique, ce n'est pas tant pour l'élégance que cela confère aux lignes que pour donner au vent moindre prise. Mais le jour où le constructeur lance sa voiture sur la route, sans rien oublier du mécanisme qu'il a monté, sans trop y penser non plus, il s'enivre de mouvement. Ce savoir-faire, cette intelligence qu'il a déployés, ces recherches qu'il a faites, cette peine qu'il a prise trouvent aujourd'hui leur récompense dans l'exultation que lui donne le ronflement régulier du moteur qu'accroît la côte franchie comme par jeu.

*

Mais celui qui fait un discours, si on le voit préoccupé de conquérir l'acclamation; celui qui joue la sonate, s'il se montre soucieux de faire des propositions à l'auditoire, tout de suite vient la défiance à leur égard. Et celui qui monte un clocher, s'il le monte trop haut avec l'espoir d'en faire un signe sacré, c'est au détriment de l'harmonie.

Quant au constructeur, si, à sa voiture, il s'avisait d'ajouter quelque ornement gratuit, ce serait toujours au préjudice de la ligne. Ainsi la cathédrale, on l'aime aussi peu ornée que possible. Tout ornement, attirant sur soi l'attention, l'arrache à l'essentiel qui est l'église et la manière dont on s'y est pris pour qu'elle répondît bien à ses obligations. Car, qu'on le veuille ou non, la pensée est tentée de s'accrocher au décor qui, du fait même, la détourne de ce qui n'est pas lui. C'est pourquoi, si favorable à l'ornement, le plâtre est souvent laid. Et la pierre, qui est belle, se montre moins complaisante.

Tout mode d'expression doit être commandé par la poursuite exclusive de la vérité. En quoi la source nous est parfait modèle qui n'hésite jamais et se laisse conduire par la partition géologique.

*

Tout art, et chaque métier ont un secret. Peut-être le secret de celui auquel on n'a pas cessé de penser est-il le plus caché de tous. Ce qu'on a dit de l'orateur, du virtuose et du constructeur lui

est applicable. Mais il faut avec lui descendre encore un peu. Lui aussi est orateur. Mais, à lui appliqué, le mot se retourne vers sa racine : il le désigne comme préposé à l'oraison. « Je communie, dit-il, à tout ce peuple autour de moi que je sens en train de prier. » Telle est sa raison d'être. S'il allait l'oublier un instant, je verrais son art même menacé.

Se laisse-t-il tenter par une ambition? Il va contre soi et contre la musique à la fois. Plus sûrement encore s'il cède à l'envie d'étonner. Vise-t-il l'effet? Cela se voit du premier coup et le perd. S'il est seulement poursuivi par le désir de plaire, à plus forte raison de *se* plaire, même s'il n'est pas gourmand de gloire et cède seulement à une pente naturelle, il irrite. « J'ai toujours senti le succès contre moi », écrivait un jour Jacques Copeau. Quelle source de réflexion! Il lui faut se guérir de toute prétention : la moindre se jette au visage de tous comme une grimace. Même la volonté de se dépasser, si on la montre, devient un danger. Le plus dangereux de tout serait qu'il en appelât à l'ivresse, qu'il comptât sur l' « inspiration » du moment, qu'il y succombât par volonté. Ou plutôt par renoncement au vouloir. Au contraire, il lui faut s'être mis dans un tel état que l'ivresse, si elle survient, ce soit comme malgré lui; que la lucidité trouve en elle un achèvement, un comble. En lui doit subsister, racine, point d'appui, cette possession de l'œuvre qu'il a lentement prise, cet empire sur soi qu'il a chèrement conquis. Car il y a un vouloir tout opposé au vouloir d'apparence, résistance nécessaire au mouvement de l'instinct. Et si celui-ci triomphe, ce devra être un instinct possédé, dirigé, épuré,

éclairé. Peut-être alors prend-il un autre nom que nous découvrirons tout à l'heure.

Sa première enquête fut tout intellectuelle : contact avec la lettre, avec le bleu de l'architecte. Sur l'échiquier, il tient le premier rôle : celui de la préparation et de la décision. Délégué à l'interprétation, avant de passer à l'acte, il en poursuit longuement le dessein. S'il doit faire comprendre, comment ne lui serait-il pas à lui-même prescrit avant tout de comprendre ? Vient ensuite le travail « sur le tas », la mise en bouche, l'ingrat et magnifique travail de la répétition avec ses recherches, ses tâtonnements, ses essais, ses reprises, ses joies.

Lui-même ici apprend son rôle. Puisque l'œuvre ne peut pas exister sans lui, il faut bien qu'il s'en mêle. Mais comment s'en mêler sans s'y mêler un peu ? Et comment s'y mêler sans apporter au jeu ce désir qui cherche pâture et subsiste jusqu'au moment où les circonstances viendront le satisfaire ? Comment s'y mêler sans garder la liberté de poursuivre à travers la musique cet appétit d'étonnement que des bouches ouvertes devant lui — qui, jusqu'alors, l'ont laissé dans l'attente — un jour, se mettront à combler ? Car, ce qui est proprement musique dans la musique dépend de l'exécution et n'apparaît à l'artiste que dans l'exécution ; c'est-à-dire au moment où l'œuvre enfin mise en place trouve justification de son existence.

On sait que la musique de théâtre, si on la détache de l'action, si on la transporte au concert, garde sa qualité de musique qui peut être grande mais perd son sens. De même une messe de Palestrina, ou un motet, c'est mêlés à la fonction pour

laquelle ils ont été conçus qu'ils délivrent leur mandat.

Lui alors, ce qu'il attendait, il le voit maintenant devant lui, qui existe. Ce qu'il avait compris, il y est pris. D'où, exultation. Dans l'étude, il a puisé une force de croissance et d'élévation qui aboutit à cette jubilation du dernier jour où je ne vois que terme, accomplissement.

Il conduit le chœur. Tout reste précis, ordonné, voulu. Mais l'œuvre est devenue devant lui comme un spectacle de la nature : montagne, glacier, torrent qui tout à coup prend vie, recevant de l'extérieur le couronnement d'un rayon. Il continue de conduire le chœur. Mais c'est la musique qui le dirige : il en reçoit parole, lumière, chaleur. L'instant apporte son trait. Et lui se retrouve, homme premier devant des choses peut-être très anciennes. Un souffle le pénètre. Une puissance magnétique l'atteint au creux de la poitrine. Une fumée lui monte au cerveau. Une force émane de l'œuvre mêlée au déroulement de la cérémonie : elle le gagne, elle l'emplit, elle le façonne, elle le redresse, elle le renouvelle, elle achève de l'instruire plantant dans son oreille un enseignement sacré. Serait-ce le poids du ciel qui s'appesantit sur ses épaules et lui communique un équilibre nouveau ? L'intelligence avait appelé. C'est l'amour qui répond.

Dieu m'honore quand je travaille, *dit Tagore* [1],
Il m'aime quand je chante.

---

1. *Lucioles.*

LE CHŒUR

I

Quand Nathan, le prophète, vient trouver David de la part de Yahweh : « Tu as frappé par l'épée, dit-il, Uri le Héthéen; tu lui as pris sa femme pour en faire ta femme... — *Miserere*, répond le roi d'Israël, *miserere mei, Deus.* » S'ensuit la longue déploration que l'on sait, où, à l'invocation, succèdent l'aveu, la demande, la promesse. Si l'un de nous, s'en allant à ses affaires, mâchonne sur le trottoir : *miserere mei, Deus*, c'est sans doute, lui aussi, à lui-même qu'il pense, à sa condition, à sa misère d'homme privé. Et il implore, il avoue, il promet. Mais s'il entre à l'église et que, mêlé à l'activité du chœur, il chante *miserere mei, Deus*, il n'est plus qu'un membre de l'Église parlant au nom de l'Église. Il est l'Église militante elle-même implorant le secours. Cette transposition de l'homme sur un plan nouveau s'est opérée toute seule, sans qu'il fasse effort. Il est devenu tout à coup qui il est. Et tous les mots que maintenant il profère, ont pris un sens, une portée qui le dépassent : paroles de l'assemblée à son Dieu, paroles de Dieu à l'assemblée.

Dans la conversation entre Dieu et ses adorateurs qu'est l'office liturgique, nous sommes, nous

le chœur, des intermédiaires, des délégués, des fondés de pouvoir. Tout passe par nous : appels et réponses; les appels de la grâce, les réponses que propose la grâce; les aspirations à pleins poumons vers la gloire, les provocations musicales de la gloire. Déprécation, hymne, gamme, note et syllabe, tout cela, à l'office, emprunte notre voie et notre voix. Au sein de cette communion qui s'instaure, nous sommes un centre actif et rayonnant. Notre effort est imprégné d'esprit unifiant. Séparée en apparence, notre louange implique l'idée de participation : liturgique dans la mesure où elle est expression collective; catholique dans la mesure où elle se subordonne à un principe d'universalité. A la fois don, échange, relation, elle implique l'union de chaque choriste à tous les autres, de tous les choristes à ceux qu'ils représentent. Quand le chœur chante, c'est toujours en tant que consommé, c'est-à-dire joint à la somme des fidèles, en tant que membre de la communion. Celle-ci, par son ministère, entre en activité. Et lui, loin d'interrompre l'action, tel le chœur de l'antique dramaturgie, il la dirige, il la motive, il en assure la continuité sous une forme logique, intensive. Loin de détourner l'attention, il lui passe des intentions, il l'entretient, il la provoque, il la ranime. Dans cet ensemble organique vivant auquel il est mêlé intimement, il est le préposé à l'expression.

*

Ce chœur dont on parle est donc autre chose qu'un collège d'individus que quelque aptitude naturelle approprie à la fonction. Le choriste, on

le veut décidé à accepter une discipline qui révèle à chacun ses moyens, qui épanouit ses ressources et, en même temps, l'habilite à l'association, à l'anéantissement dans le groupe. Ambitieuse exigence : à la fois technique et spirituelle; en façonnant le chanteur, elle prétend toucher l'homme, atteindre en lui l'intention, l'amener à cette conviction qu'il y a une certaine pose et une certaine tenue du son qui postule possession de soi jusqu'à l'abandon de soi. Dur langage, à beaucoup incompréhensible, qui va jusqu'à soumettre la technique à la vie intérieure personnelle. Mais le fruit d'un tel effort compris et consenti, c'est le chœur, c'est-à-dire ce personnage multiple et un que rien n'empêche de qualifier : *personne chorale.* Et il ne s'agit point là d'une image mais d'une réalité : la personne chorale a une attitude, un caractère, une vie, un visage, une voix; elle est quelqu'un qui agit, qui pense, qui sent, qui a une mission, qui répond à une vocation. Singulier paradoxe, avec elle ce n'est plus le sentiment qui est à l'intérieur de chacun de ses membres, c'est chacun de ses membres qui est à l'intérieur du sentiment. Chacun contribue à donner existence sensible à ce par quoi il est lui-même absorbé.

*

Ainsi le chœur est habilité à parler au nom des autres. Les autres, ce sont tous ceux, connus ou inconnus, qui, occasionnellement inclus dans le monument, y représentent une immense population anonyme et absente. Dans l'église, le chœur parle à l'Église au nom de l'Église. Son chant,

on ne doit pas l'oublier, passera par le truchement de la paroi. Cet échange entre le chœur et les assistants, il faut qu'il soit susceptible de recevoir du mur impression et expression. Pour qu'entre la nef et ce qu'on va lui proposer de répercuter, il y ait compatibilité, il faut que ces formes et ces couleurs que l'on projette dans sa direction soient par elle recevables. Or, si la muraille est froide et dure, elle n'est pas un objet neutre et sans vie : la muraille, c'est l'église, figure spatialement limitée, surnaturellement illimitée de l'Église; personnage cruciforme qui, dans la conversation en son lieu engagée, a, lui aussi, son mot à dire, son exigence à formuler, sa réflexion à prononcer. Les sons que l'on profère dans l'enceinte sacrée doivent être marqués de cette exigence, propres à cette répercussion. Et lui, le chef de chœur, doit être animé par cette idée que le mur va collaborer, qu'il recevra et transmettra, et que le mur, c'est ce mur sacré, ecclésial, qui offre à l'assemblée refuge et incorporation.

*

Tels sont les préliminaires d'une esthétique chorale ecclésiastique. Esthétique simple, élémentaire. Esthétique d'ouvrier, de fondeur de cloches. Il se voit donc, lui chef de chœur, comme un compagnon, un de ces compagnons charpentiers ou maçons qui plantaient leur tente sur la place où ils allaient bâtir. « Je suis, se dit-il, l'un d'eux. Moi aussi, j'ai ma tente à côté du monument qu'ils ont érigé il y a sept siècles. Et je continue leur travail. Leur église, je la meuble chaque

dimanche. Il convient que je le fasse dans la ligne même qu'ils ont tracée. Il faut que mon mobilier de notes soit bien approprié. Il faut que mes voix soient sœurs de la pierre, qu'elles en aient la pureté et la fermeté, que mes mélodies, bien dessinées, soient sœurs du cintre et de l'ogive, que ma masse chorale soit homogène à la masse architecturale. »

Tel est l'enseignement que lui a transmis la Cathédrale, telles sont les exigences qu'elle lui impose. Il est sa voix. C'est par lui qu'elle parle. Or, elle aussi est née des textes. Elle aussi, elle les traduit. Elle a sa manière de leur donner sens. Cette manière est celle qu'on a dite en commençant : en les pétrifiant, elle les isole de la contingence, elle les détache du particulier, elle en universalise la signification. Elle a aussi sa manière d'exiger la prière. Et elle l'obtient toujours, si minime, si inexprimée, si confuse qu'elle soit. La regardez-vous du dehors? Vous sentez sur vous une influence qui s'exerce, une énergie spirituelle qui se communique et modifie vos rythmes psychiques; elle vous embraye à son mouvement. Entrez-vous chez elle? Elle s'impose à vous comme une force dominatrice, elle vous édicte une attitude : votre voix, vos gestes, tout en vous est changé sans que vous le vouliez, sans que vous y pensiez. C'est une prise de possession qu'elle opère et, en même temps, c'est un profond coup de sonde. Tel est l'ascendant de son silence. Mais si, par la bouche du chœur, elle s'exprime, admettra-t-on qu'elle perde autorité? Ce qui se produira infailliblement, à moins que vous ne lui donniez une musique qui lui ressemble.

*

Aux sollicitations du monument, à l'attente de la communauté qu'il abrite et dont le chœur est l'interprète, le chœur doit répondre. Il ne s'agit pas tant pour lui d'exprimer les mots, d'en extérioriser le contenu sensible, que de les chanter. A l'origine, le chœur polyphonique est une sorte de haut-parleur chargé de rendre perceptibles, dans un édifice d'un cubage parfois énorme [1], les textes du propre et de l'ordinaire. La voûte, les nefs, les travées sont sonorisées grâce à cette nouveauté : l'organum. Tout y est dit du même accent, sans aucune de ces recherches que l'on appelle poétiques, la poésie jaillissant de l'objet sonore lui-même par le fait de sa parfaite appropriation au lieu et à la circonstance. Le musicien veut alors une musique qui, coïncidant avec les formes du monument, comble les oreilles. C'est en atteignant l'oreille qu'il va au delà. Car il prétend aller au delà... La musique est, pour lui, le moyen d'accéder à une beauté où elle se rencontre avec les autres arts. Sollicité par d'autres valeurs, il trouve sa propre valeur. En répondant à des instances venues de l'extérieur, sans autre ambition que d'y répondre, sans soupçonner que l'on en puisse avoir d'autre, il crée un grand présent et ouvre à l'avenir les avenues que l'on sait.

Ces premiers polyphonistes ne poursuivent donc qu'un objectif : faire ce qui convient. Ils vivent près de l'église, dans l'église, pour l'Église. Elle est

1. Amiens, construit pendant le premier tiers du XIIIe siècle, mesure 145 mètres de long, 43 mètres de haut, 70 mètres de large au transept et couvre une superficie de 7.500 mètres carrés.

leur résidence et leur lieu de travail. Ils sont ses serviteurs. C'est elle qui crée en eux une disposition. Elle leur impose un ton, le sien. Ils ne sont qui ils sont que dans la mesure où, mus par elle, ils restent, comme de l'assemblée, son expression. Telle est la leçon qu'ils laissent à leurs successeurs. Et, par eux, à nous...

*

De Pérotin le Grand à Michel de La Lande se poursuivra un mouvement évolutif sans hiatus. Les mêmes influences essentielles continuent de s'exercer : celle du monument qui demande une musique ajustée à ses formes, faite à sa proportion; celle de la matière chorale qui exige des nourritures renouvelées mais toujours bien adaptées à ses moyens spécifiques; celle de la liturgie qui transcrit dans le monde de l'expression artistique les données évangéliques mais qui n'a jamais redouté de prendre à son service les évolutions incessantes et nécessaires de la technique; celle d'une société qui offre à l'artiste une spiritualité vécue, propre à agir sur lui, à l'émouvoir, à lui communiquer le souffle et qui trouve, à l'église, dans le chœur, son interprète.

Mais bientôt, l'émiettement de la société, la dispersion et l'abaissement du goût, le désintérêt des pasteurs et des fidèles pour la qualité de la cérémonie vont motiver le recul des musiciens; ils ne se sentiront plus appelés, entendus. Et le coup droit leur sera porté par la disparition des maîtrises. Les compositeurs ne seront plus comme autrefois des chefs de chœurs ou des choristes. Ils n'écriront plus pour *ce* chœur qu'ils dirigent

ou auquel ils appartiennent, comme faisaient Léonin, Binchois, Goudimel, De Lassus; ils n'écriront plus pour *cette* église dont ils connaissent les pouvoirs acoustiques. La plupart travaillent dans l'abstrait, ambitionnent de réaliser des idées. Fausse position pour un artiste. Conçue hors de perspectives immédiates, concrètes, ouvrières, la composition manque de cette solidarité avec la matière, le lieu, l'auditoire qui, seule, peut lui assurer parfaite convenance et interne solidité. Car, il faut y insister, c'est le chœur qui a fait Pérotin, Machaut, Dufay, Josquin, Janequin, Lallouette, Charpentier. C'est le chœur qui, en exigeant leur don, les a amenés à être eux-mêmes...

*

On ne peut regarder sans un secret espoir les tentatives de renouveau choral qui se font jour dans la jeunesse. Mais les promesses seront-elles tenues, le mouvement prendra-t-il corps? Gagnera-t-il enfin nos églises? Verrons-nous reparaître cet officiant : le chœur?

Seule une véritable renaissance de la pratique chorale, conduite par des techniciens compétents qui auront oreille et volonté peut provoquer l'apparition de ce génie que nous attendons. Alors seulement les vues que nous venons d'exposer, celles qui pendant six siècles animèrent la chorale sacrée, passeront de la plaidoirie à l'exécution.

LE CHŒUR

II

CLAUDEL RÉPOND LES PSAUMES.

Ces familles de chantres, les Asaph, les Coré, de qui nous avons pris la suite, voici quelqu'un à son tour qui se range parmi elles, rechantant à sa mode des textes qui, depuis près de trois mille ans, meublent les recueils destinés au chœur de la Synagogue et de l'Église.

C'est parce qu'il est devenu l'un des nôtres, c'est parce qu'il n'a pas craint de mêler sa voix à celle des petits enfants qui, chaque dimanche, un peu à contre-flot, s'obstinent à mordre dans le CXVIII et à ressasser les cinq psaumes de vêpres que nous l'avions invité à venir chez nous. — Il nous est arrivé une veille de Pentecôte, pendant qu'à la cathédrale, nous mettions la dernière main aux offices de la fête. (Rien n'est beau comme ces répétitions générales où le chœur, seul dans l'église, n'a, pour lui faire écho, que la paroi sonnante.) Pour l'inviter, nous avions choisi cette fête parce qu'à l'Introït retentissent les paroles de la Sagesse qu'il aime entre d'autres : *Spiritus Domini... scientiam habet vocis.* Entre un motet de Binchois et un fragment de Machaut, il s'est avancé parmi nous,

et, s'adressant aux plus petits chanteurs : « Ce sont des enfants comme vous qui m'ont converti en chantant le *Magnificat.* » Puis : « L'office du matin, c'est le sacrifice; l'office du soir, c'est le chant; l'office du soir, c'est le psaume. » Ils ont bien compris ce qu'il voulait leur dire : la harpe de David, c'est vous qui en avez hérité, mâcheurs de psaumes que vous êtes.

Mâcheurs de psaumes, héritiers de David, comment n'aurions-nous pas regardé avec attention ce recueil [1] où, à son tour, il se met à parler David à Dieu; ce recueil où, l'effort d'adaptation qu'il faut toujours s'imposer quand on lit le psautier pour en adopter le système d'expression, pour y trouver de soi-même l'expression, il le fait pour nous, transposant non seulement d'une langue dans l'autre, mais d'un monde dans l'autre, d'un temps éloigné dans le nôtre? Comment lire cette trentaine de psaumes que nous donne Claudel, sans être fasciné par ce réfert incessant que, du côté de la musique, opère le psalmiste? Comment n'être pas saisi de l'importance qu'elle prend dans les relations qui les unissent, lui et son Dieu? Comment n'être pas frappé de la considération qu'il a pour son rôle de chantre, qui est notre rôle; des vues qu'il propose; des suggestions qu'il prodigue; des ouvertures qu'il crée?

Claudel, qui a peut-on dire exhumé et rendu fameux le *non impedias musicam* de l'Ecclésiastique, ne pouvait se soustraire à cette évidence. Il ne pouvait manquer de saisir toutes les occasions qui s'offraient à lui de dégager des textes les intentions ou sous-intentions musicales. Il ne pouvait échap-

1. *Claudel répond les psaumes,* Ides et Calendes, Neuchâtel.

per à cette pente qui lui est naturelle de rejoindre à travers les propositions les plus diverses le principe d'un commerce tout musical. « Le son, écrivait-il un jour, est l'organe approprié de nos communications avec l'invisible et, puisque Dieu est invisible, de nos communications avec Lui. » On voit, ou plutôt on ne voit pas, on pressent jusqu'où va une pareille affirmation. Il n'en est point qui, nous invitant à un retour sur nous-mêmes, nous donne de notre fonction une vue à la fois plus haute et plus signifiante.

Une chasse menée à travers les territoires du psautier qu'il nous offre nous ouvre des perspectives renouvelées sur ce que livrent à notre réflexion ces textes qu'à tout instant nous portons au chœur.

*

Je communie à tout ce peuple autour de moi que je sens en train de prier [1]. Un objectif nous est proposé, vers quoi tendra notre labeur quotidien. Nous sommes désignés pour nourrir cette communion. Pour lui fournir aliment sous la forme de paroles, d'idées, de sentiments. Au milieu de ce peuple qui prie, nous tenons rôle de provocateurs, mais aussi et d'abord nous-mêmes provoqués. Nous parlons, mais d'abord nous écoutons : *j'écoute intérieurement, je pense, j'emmagasine* [1]. Nous sommes la voix, mais d'abord nous sommes l'oreille. Et non point seulement pour ajuster la note mais au delà de la note pour *T'écouter*, pour écouter ce *Quelqu'un tout à coup qui dit : C'est Moi* [2]. Car comment Lui

1. Ps. 118.
2. Ps. 39.

servir de truchement si on ne l'a soi-même entendu? Comment être son écho si on ne lui offre qu'une sourde paroi de ciment?

Cette *Vox Domini* dont sept versets de l'*Afferte Domino* (ce psaume solennel qui se chante à l'office de la consécration d'une église) redisent les effets, cette Voix *qui se fait entendre dans le tonnerre, qui fait voler les cèdres en pièces, qui entrecoupe la flamme du feu, qui met le désert en mouvement et qui emporte Cadès dans un tourbillon*, elle est d'abord ce murmure *au plus profond de la forêt qui prépare Ses cerfs*, c'est-à-dire ses envoyés, ses missionnés [1]; elle est d'abord cet appel dans l'obscur de l'âme, cette invitation à distinguer la désignation sur nous qui règne, l'invitation à être ce que nous allons dire, à remplir d'abord à l'égard de nous-mêmes la délégation dont nous sommes chargés. Car *si l'Univers n'est qu'un temple qui s'écrie : Gloire à Dieu!* comment de ce temple serais-je le haut-parleur si je ne puis m'écrier à mon tour : *j'ai ouvert la bouche toute grande et j'ai attrait l'esprit jusqu'au fond de cet abîme désirant* [2]? Comment pourrais-je être l'organe qu'emprunte la Voix pour atteindre *un peuple sans nombre* [3] si, tourné vers moi-même et dans le secret de mon cœur, je ne puis d'abord demander : *Tous, laissez-moi tranquille, que je m'écoute parler à Dieu! Que je m'écoute parler Ta propre parole, et vivre Ta propre vie, et posséder mon attente comme une possession* [4]? Si je ne puis murmurer en silence, avant d'élever la voix :

1. Cf. P. CLAUDEL, dans *Les Aventures de Sophie*, le commentaire du même psaume.
2. Ps. 118.
3. Ps. 28.
4. Ps. 118.

j'écoute Dieu m'écouter dans la profondeur en Lui de Son saint Nom [1], que suis-je alors qu'un histrion? *Que Ta main pour moi travaille à la cadence de cette oreille qui m'écoute* [1], car avant d'affirmer : *je raconterai Ton nom à mes frères : dans le milieu de l'Église je publierai Ta louange* [2], ne faut-il point que je puisse dire : *un cœur tout prêt, un cœur tout prêt pour vous, ô mon Dieu, c'est le mien dans ma poitrine qui chante, et cette élévation en moi vers la gloire qui escalade tous les échelons de la gamme* [3]... *Écoute quelque chose vers Toi nuit et jour en moi qui ne cesse de pousser des cris! quelque chose vers Toi de pas fort qui essaye de se lever* [4]!... *De cette oreille en Toi qu'il y a par-derrière l'oreille écoute mes lèvres qui s'agitent et ce long effort en moi vers Toi qui essaye de devenir une syllabe* [4]! Car *il n'y a que Ton oreille, ô mon Dieu, qui soit capable de me regarder* [4]. Et moi, *je te regarderai, ô mon Dieu, à pleins poumons! Et Tu seras bien forcé de m'entendre* [5]! Moi qui, avant de proférer Ta parole, *ai aspiré Ton souffle bouche à bouche* [6], moi de qui les *lèvres n'ont appris à configurer que Ton nom* [7]!

Le cœur, m'as-tu dit, *qui est à l'intérieur de ma louange, c'est cela que je veux : c'est cela l'ouverture par où l'on pénètre jusqu'à Moi* [8]. Et moi maintenant, *comblé de grâce et de tendresse, mes lèvres donnent issue à ce flot en moi de la poésie qui monte* [9]! *Je m'entends*

---

1. Ps. 107.
2. Ps. 21.
3. Ps. 107.
4. Ps. 85.
5. Ps. 137.
6. Ps. 118.
7. Ps. 62.
8. Ps. 49.
9. Ps. 62.

syllabe à syllabe en Dieu épeler la bénédiction [1]. Mais *quel chant, ô mon Dieu, inventer à la mesure de mon émerveillement* [2]*? Je ne frémis qu'à cette épée, Ton Verbe* [3]*. Justifie, adjuteur de Jacob, ce trépignement sourd au fond de moi, et que ce cri à ta rencontre gravisse le sentier de la modulation! Il naît en moi un psaume à coup de poing, tout un psaume qui s'inscrit au travers de la harpe diagonale* [4]*. Le psaume est une porte à mes pieds pour entrer et chaque verset un seuil! Quelque chose qui dit oui* [4]*! Ce qui n'était que prescription est devenu rythme et phrase* [5]*. Tu as mis dans ma bouche un chant! quelque chose de nouveau! une espèce de poème à Dieu* [6]*. Il y a la véhémence en moi de cette parole qui veut* [7]*! Et voici que je me dresse devant Toi, hymne, gamme, dans toute la profondeur de mes restitutions* [8]*. Je mâcherai donc jusqu'à Toi cet énorme chemin de paroles* [8]. Car *Ta miséricorde, mon Dieu, c'est Ta Justice à mon oreille qui l'a rendue musicale. La note quand tu y mets le doigt s'est mise en moi à vibrer sur la corde intellectuelle. Je vérifie à chaque pas que je fais la mesure telle quelle de mon innocence* [9]*. J'agis l'oreille, j'agis cette bouche au fond de moi qui parle* [10]*. Écoute ce cri, peu à peu qui s'écoute devenir un chœur* [11]*... Au secours de la confession, apporte, Seigneur, Ton évidence* [12]*! Le Seigneur dans la bouche de Ses hérauts fait abonder l'évan-*

1. Ps. 27.
2. Ps. 97.
3. Ps. 118.
4. Ps. 80.
5. Ps. 118.
6. Ps. 39.
7. Ps. 118.
8. Ps. 118.
9. Ps. 100.
10. Ps. 118.
11. Ps. 64.
12. Ps. 66.

gile [1]*! Que les justes se régalent de ce festin qui leur est mis sur la table* [2].

En avant donc, le psaume et la cithare en avant, ma gloire dans le soleil levant! Donne-moi des peuples pour Te faire de la musique [3]. *Terre! tressaille, sombre maman! et que j'entende en tes profondeurs ce cri de tout un peuple qui crie et qui chante et qui pleure et qui tape du pied! En avant tous les instruments! en avant la cithare et le psaume. En avant, la trompette en plein jour nettement qui articule* [4]*... Applaudissez, toutes les nations de l'Univers, et que je me repaisse devant moi de cet océan de bouches qui crient! Dieu monte! Il monte dans les accents de la trompette, dans les articulations désespérées de la joie! Dieu monte! Vous voyez bien qu'Il est le roi de toute la terre! vocalisez votre ascension jusqu'à Lui! élevez-vous jusqu'à lui, nations par tous les échelons de la gamme* [5]*! Toi, Tu es la barre droite, Seigneur, au travers de la verticale. Tu as mis l'accent tonique sur le mot juste* [6]. *Mais nous, les volontaires de la Foi, il y a un chant de nos rangs qui s'élève et qui se gonfle. Je les entends qui marchent tous ensemble dans l'enthousiasme et le triomphe* [7]*! Chantez à Dieu! rimez un psaume à Son nom! A cheval sur le soleil, ouvrez-lui la porte du Couchant! Yah est le nom qu'il s'appelle* [8]*! Que l'on me chante au Seigneur un cantique nouveau, un cantique qui soit fait de toute la terre! Un cantique au Seigneur et la bénédiction du nom de Lui! l'annonciation par le jour au jour du salut de Lui!*

1. Ps. 67.
2. Ps. 67.
3. Ps. 107.
4. Ps. 97.
5. Ps. 46.
6. Ps. 118.
7. Ps. 39.
8. Ps. 67.

LE CHŒUR

L'annonciation à travers le monde de cette gloire qui est Lui [1].

*

Paroles du psautier, telles que les transmet celui qui s'est fait leur « répondant » devant nous. Paroles pour nous qui avons reçu délégation, chaque jour, syllabe à syllabe, de les faire germer dans des bouches enfantines; pour nous qui, de chaque voyelle, lui ayant donné couleur et poids, faisons un projectile dont chaque consonne, quand nous lui aurons attribué sa puissance de choc, sera l' « engin propulseur ».

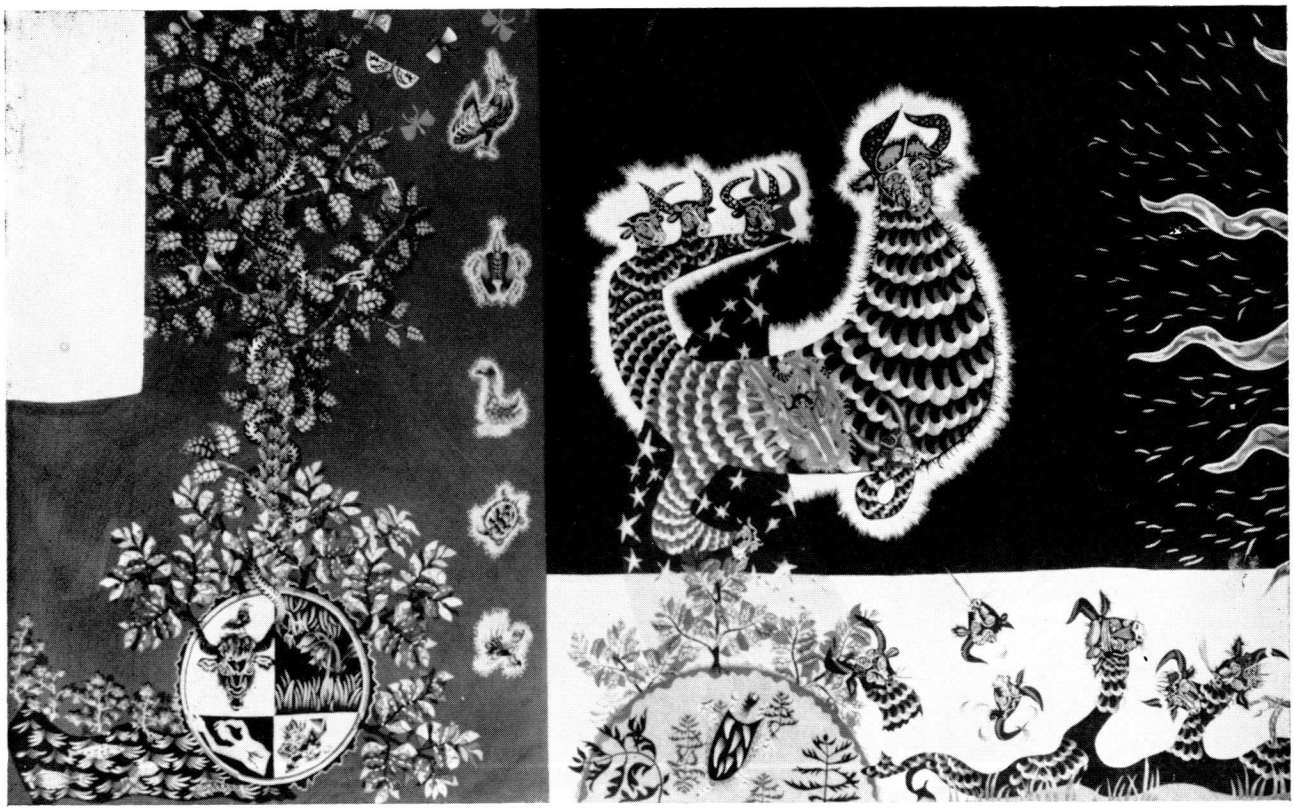
Qui donc comme nous est qualifié pour les entendre, ces invitations et ces appels qu'aujourd'hui un poète délivre à notre intention? Pour quels yeux que les nôtres déroule-t-on le rouleau sacré? Pour quels pieds que les nôtres ce tapis imagé où un dessinateur inspiré fut chargé de figurer tout le cortège instrumental et choral de la Gloire? Pour qui ces exhortations à recueillir la confidence, sinon pour ceux qui ont charge de la transmettre? Pour qui ce conseil d'écouter et d'entendre, sinon pour ceux qui devront proférer? Pour qui cet ordre d'aspirer à la bouche le souffle, sinon pour ceux qui ont mission de le restituer? Qu'est-ce que cette partition que l'on a remise entre les mains des choristes, sinon celle de la plus somptueuse *Ode à la musique?* Qui ils sont, ce qu'il leur faut faire et comment et pourquoi, c'est en le leur faisant chanter qu'on le leur apprend. Ils n'ont qu'à obéir pour être eux-mêmes

1. Ps. 93.

les célébrateurs de leur chant, pour outrepasser sans mesure les ambitions que leur cervelle aurait pu fomenter. *Mettez-vous tous ensemble, pour applaudir* [1], leur est-il commandé. *Apportez, apportez au Seigneur, ô vous, les patries de toutes les nations, la gloire! apportez l'honneur! la gloire, la gloire, la gloire au Seigneur dans la vérité de ce nom qui est Lui!... Faites entendre aux nations que le Seigneur s'est mis à régner* [2]*! Toutes les nations sont là, pas une qui manque, la population de toute la terre! La terre a donné son fruit* [3]. Aux gens d'en bas, pour l'achèvement du concert, pour l'accomplissement de l'hymne, s'est jointe l' « immense circonscription de la chrétienté qui, hors de nous, à des distances astronomiques » déploie *la confession dans la révélation de Sa présence : ...une cérémonie de magnificence a mis Sa Sainteté en marche... Les cieux rient et la terre tressaille de joie* [4]*... Mille millions de bouches qui chantent* [5]... De telles perspectives inaugurent le mois nouveau. La distance et le temps sont abolis. C'est l'univers entier, l'histoire et la préhistoire, le ciel et tous ses habitants qui nous délèguent à nous, aujourd'hui, pouvoir d'expression. Interprètes : on met dans nos bouches les mots qu'il faut prononcer pour être de part et d'autre entendus et le ton qu'il convient de leur donner. Témoins : celui qui nous a désignés comme ses porte-parole nous pourvoit lui-même des ressources appropriées à l'attestation de sa grandeur et de sa majesté.

Par la vertu des textes qu'il est chargé de chan-

1. Ps. 67.
2. Ps. 95.
3. Ps. 67.
4. Ps. 95.
5. Ps. 67.



Des poètes et des peintres resteront les témoins du visage religieux de notre époque... JEAN LURÇAT. Tenture de l'Apocalypse. *Le Péché originel* (détail, église du plateau d'Assy (Haute-Savoie). *(Cl. Archives photographiques).*

ter, le chœur, cette personne, entre Dieu et ses zélateurs, qui tient rôle d'intermédiaire, L'approche d'eux, leur communique quelque chose de Lui. Car si l'Écriture, comme le dit Bossuet, c'est Jésus répandu et communiqué, le chant du chœur, c'est la gloire de Dieu assumée et manifestée.

Quelle audace et quelle audace! Nulle audace en vérité. Rien que la reconnaissance d'une vérité et d'un pouvoir magnifiques. Car pourquoi lui met-on dans la bouche ces textes vénérables sinon pour qu'il en répande le flot et la communication?

Vocalisez, lui est-il dit, *le Seigneur qui est monte par-dessus tous les ciels au rebours du soleil qui monte* [1]. Il y a une source en toi, une ivresse, il y a un écho en toi des *improvisations de Jacob* [2], il y a un désir en toi qui demande à s'exhaler. Lève-toi, parle, chante. Provoque l'admiration. Provoque ce regard vers... Cette adhésion à... Cette osculation de... L'adoration.

Tu as visité la terre, répond-il, *et Tu l'as enivrée, inépuisable, ô mon Dieu, dans la ressource de tes multiplications!... Surabonde, jaillis! multiplie l'eau ruisselante, enivre ce sein qui crée!* Et moi, *je germine, sanglotant dans l'explosion de ta Grâce* [3]. J'immolerai devant *Toi l'hostie de la vocifération. Je chanterai et* psalmum dicam Domino [4]. *Dans le regard des Anges je me saisirai de la harpe : je ferai dans ton sanctuaire adoration, mes lèvres ouvriront passage à Ton Nom* [5]. *Qu'ils en aient plein la figure à la fin de Ton nom, de*

1. Ps. 67.
2. Ps. 86.
3. Ps. 64.
4. Ps. 25.
5. Ps. 137.

ce Nom qui sert à T'appeler, ô Toi qui es l'Unique et le Très-Haut au-dessus de toute la terre [1].

*

Cette rapsodie se poursuivrait indéfiniment. On l'a limitée aux trente-trois psaumes que nous offre Paul Claudel parce que la magnificence de l'interprétation assure aux propositions et aux images de l'Écriture un relief saisissant. De ces psaumes mêmes on ne prétend pas avoir épuisé toutes les ressources. En fait, c'est le psautier tout entier qui prendrait place ici. Et, pour l'y faire entrer, point ne serait besoin de forcer. Il suffirait d'en accuser le dessein d'ensemble et d'aider le lecteur à rejoindre sous certains textes — comme fait merveilleusement Claudel — le point d'origine.

D'un bout à l'autre, il n'y est question que de voix et d'oreille, c'est-à-dire de nos instruments de travail. A tout instant y passe l'exhortation à chanter et à écouter, c'est-à-dire donner satisfaction à notre raison d'être. *Audite, pulsate, plaudite, psallite, cantate* nous est-il ressassé, *laudate, collaudate,* chantez, chantez ensemble, chantez à ceux qui sont là pour vous écouter, chantez pour qu'avec vous ils ne fassent plus qu'un chœur, qu'un cœur et qu'une voix, *ut sint unum. Ubicumque chorus est, ibi diversae voces in unum congeruntur* [2]. C'est sur cette loi de chant en commun, où le chœur exerce magistrature qu'est fondée l'Église. L'Église : ce *chorus Christi,* dont parle saint Augustin, qui *ab Oriente ad Occidentem conso-*

1. Ps. 82.
2. Pseudo-Chrysostôme, cité par DE LUBAC in *Catholicisme.*

nat. Si elle peut être dite catholique, c'est en ce sens précisément qu'elle contient et communique le germe musical, la norme harmonique par la vertu de quoi tous deviennent un en tant qu'accordés au diapason du chef.

Je communie à tout ce peuple autour de moi que je sens en train de prier, dit le psalmiste. *Ouvre ta bouche autant que tu peux*, lui est-il répondu, *et Je la remplirai* [1].

1. Ps. 88.

III

PROBLÈMES

THÈMES D'ORAISON

Dès qu'on abaisse l'art sacré pour le mettre au niveau des gens, ce n'est plus un acte de foi, c'est un acte de propagande.

BRAQUE [1].

Picasso me dit à Vallauris : « Ce côté sourd de l'humanité, c'est épouvantable. »

Même référence.

Gloire de Dieu, gloire de Dieu, dit l'abbé, c'était bon dans le temps. Nous avons maintenant bien assez à faire avec le salut des fidèles.

Entendu par l'auteur.

Notre époque a ceci de particulier qu'elle s'applique à suivre des gens qui ne savent pas marcher.

M. Croche.

Dans l'*Examen de philosophie de Bacon*, Joseph de Maistre définit le Beau : *Ce qui plaît à la vertu.* Hélas!

---

1. Cité par le père Couturier, in *Art sacré*, mars-avril 1955.

Vous pouvez rouler tout le monde quelque temps.
Vous pouvez rouler quelques personnes tout le [temps.
Vous ne pouvez pas rouler tout le monde tout le [temps.

Abraham LINCOLN.

Celui qui peut fait;
Celui qui ne peut pas enseigne [1].

Bernard SHAW.

Parlant de notre camarade X... : « C'est un maître de chapelle parfait, dit le chanoine, et d'abord il n'a pas d'idée... » *(Et ensuite?)*

Entendu par l'auteur.

Un mauvais livre sur l'amour de Dieu demeure un mauvais livre.

Thomas MERTON
Le Livre de Jonas, p. 68.

Le curé et l'artiste ne sont pas, grâce à Dieu, branchés sur la même longueur d'ondes.

Quelqu'un.

---

1. *Those who can, do;*
those who can't, teach.

POINTS DE VUES ET PRISES DE SONS

« Une façon de convertir l'Angleterre, dit une personne qui signe Ventry dans le *Tablet* du 19 juin 1954, serait d'amener nos amis non catholiques à l'église avec nous. Mais alors que beaucoup d'entre eux assistent à des services pleins de dignité, dans de belles églises, avec d'excellents chœurs, ce n'est pas si facile. Nous risquerions plutôt, je le crains, de les éloigner bien souvent, parce que, probablement, par manque de chance ou d'imagination, ils pourraient tomber sur des églises sans attraits, des chants mauvais et ne jamais trouver de Vêpres ou de Complies le dimanche soir [1]. »

*

Comme il a raison, le *Tablet*!... Il faut bien le reconnaître, hélas : un catholique qui compterait sur la qualité musicale de la célébration pour aider, animer, ou orienter sa prière, risque d'être amèrement déçu. Souvent, préférer la messe basse à la messe chantée, ce n'est pas seulement faire preuve de goût, c'est aussi répondre à un appel

1. Extrait de l'*Ami du Clergé*, 6 janvier 1955, p. 2.

de paix et de sécurité; il faut oser le dire, c'est se mettre en état de légitime défense [1].

Grand-messe paroissiale à V... Au moment où je sortais de l'église, un souvenir de ma jeunesse s'est précipité sur moi : j'avais dix-sept ans, j'habitais Paris. Un soir, je ne sais quelle espèce de démon me poussant, j'eus la curiosité d'entrer dans un de ces cabarets qu'on trouvait (qu'on trouve sans doute encore) à Clichy. Qu'y ai-je donc vu qui pût exciter aussi spontanément ma mémoire à ce moment-là? J'y ai vu, et j'y revois, un grand vieil homme maigre, vêtu d'une longue robe blanche à parements rouges. Il s'avance avec une solennité affectée vers un petit harmonium d'un jeu, placé dans un coin de la scène. Il s'assied. Il se met à chanter d'une voix cassée, minable, horriblement fausse (volontairement fausse). S'accompagnant d'un doigt, multipliant les fausses notes, il parodie l'office des morts, le *Dies irae.*

Pourquoi donc, à la sortie de l'église, ce souvenir assaillant? Réflexe conditionné : de ce que j'avais entendu il y a quelque cinquante ans, boulevard de Clichy, à ce que je venais d'entendre sous le nom d'office, sous le nom d'office divin, il y avait, le dirai-je? non, je ne le dirai pas, je ne dirai pas qu'il y avait possibilité de comparaison.

Mais pourquoi insister? Tout le monde ne

---

1. Qu'on ne nous attribue pas de noirs desseins ou d'excessives exigences. S'il est permis de demander que dans nos lieux de culte aient accès le balai et le torchon, pourquoi pas un minimum de propreté musicale? Ce minimum est-il utopie? Que l'on se contente donc de messes non chantées... Il ne s'agit pas d'esthétique, mais d'hygiène.

connaît-il pas cette manifestation souvent si douloureuse, si humiliante extérieurement, que l'on appelle grand-messe? Mais alors, comment expliquer, sinon par l'obligation, que des « fidèles », nombreux, aient le courage de subir? Il est un fait, c'est qu'ils subissent, indifférents, sans paraître souffrir, comme un cheval de corbillard subit la pluie. Ils semblent même trouver la forme de l'événement toute naturelle. Rien chez eux qui trahisse la révolte, ou seulement le mécontentement. Un office catholique, une *Missa cantata*, pour eux, il semble que ce soit cela : une manifestation, une épreuve à laquelle la docilité du croyant est soumise une fois par semaine.

Le cas que je viens de citer, je ne l'ai pas choisi. Il est venu me trouver. Il date de quelques jours, et il est loin d'être une exception. Je me rappelle cette messe du Rosaire 1954, dans un monastère d'hommes. Je me revois cramponné à ma chaise. Je me réentends me dire à moi-même : « Non, tu ne t'en iras pas. » Trêve de détails. Nous en sommes là. C'est notre condition actuelle. Le message divin nous est ainsi transmis. Ah! on peut le dire, nous sommes installés dans le relatif.

*

Par contraste, hier, à C..., dans la petite chapelle villageoise au toit de pierres : messe basse. Les portes sont tout au large ouvertes. Avec le soleil, entrent les bruits, la chaleur, la respiration, la vie d'un village paysan à dix heures du matin. Tout à coup, un peu avant le *Sanctus*, un coq picassique, tout près de la porte, lance son cri rouge. Provoqué, je me retourne, et j'aperçois,

haut planté, l'individu à l'œil rond qui dévisage. Sa trompette est encore braquée. Mais c'est un collègue que j'entends, dans le lointain, répondre. La liturgie de la nature enveloppe, pénètre la minute sacrée.

Le coq, le cri du coq, l'aboiement d'un chien : élargissement, à la mesure de l'univers, de ces murs étroits...

Le prêtre maintenant donne la communion. Un troupeau passe devant la porte. La cloche des bœufs sonne : c'est la Messe carillonnée.

Deux, trois touches inattendues, et voici comblé notre appétit de musique. Ici, vraiment, rien qui soit pour *faire beau*. L'événement sonore trouve dans sa spontanéité absolue une grandeur, dans son à-propos une valeur de témoignage que les merveilles de l'art le plus raffiné ne sauraient dépasser. Mais qu'elles peuvent atteindre. A la condition que merveilles elles soient. Nous sommes hélas, il faut bien le redire, installés dans le relatif.

*

M. le curé de Saint-Jacques s'en est bien aperçu. Son grand sens pastoral s'est ému. Au mal, il veut porter remède. Il a bien un chœur qu'accompagne l'orgue. Mais le remède, ce n'est pas de ce côté-là qu'il va le chercher. Le chœur chante mal. C'est un fait. M. le curé le sait. Cependant, il ne lui passe pas par l'esprit qu'on pourrait essayer de le faire chanter mieux. C'est du côté de la nef que se tourne le dévoué pasteur. « Nous permettrons, dit-il, au chœur de chanter, à la condition qu'il se donne comme

objectif d'entraîner la nef. N'est-il pas à redouter que, si le chœur chante mal, ceux qu'il entraînera ne chantent pas bien? De fait, il faut peu de temps pour s'apercevoir que la tentative n'est pas heureuse. On y renonce. On installe à la tribune un électrophone. Des voisins ont enregistré des polyphonies de la Renaissance, pourquoi n'en ferait-on pas bénéficier les paroissiens de Saint-Jacques? »

*

Cette absurde histoire m'a suggéré une idée. Je vous la soumets. Les fidèles ont la pieuse habitude d'offrir à la Sainte Vierge, à saint Joseph, aux saints de leur choix un cierge de cire. Ce cierge les représente. Il représente cette flamme d'amour qui brûle dans leur cœur à l'égard du saint invoqué. Je propose donc qu'à la place du candélabre, on installe un électrophone. Au lieu de demander un cierge au sacristain, les fidèles demanderont un disque. Pour cinq francs, le disque dira à votre place une dizaine de chapelet. Pour vingt francs, cinq dizaines. Pour cinquante francs, un rosaire. Comment supposer qu'un personnage qui peut se laisser toucher par le tremblement d'une flamme, ne soit pas ému par le tremblement d'une voix qui profère des invocations? On pourrait, à la rigueur, enregistrer des prières prononcées par des personnes dont la réputation de sainteté est largement acquise. Voyez-vous Thérèse Neumann ou quelque curé d'Ars récitant le chapelet à votre place? Une telle suppléance échappe évidemment à tous les tarifs. Chacun, à la mesure de sa bourse, jugera de ce qu'il doit. Et

pendant que sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus ou le Père de Foucauld diront des *Ave Maria* pour vous, en toute sécurité vous pourrez aller prendre l'apéritif avec vos amis ou faire vos affaires.

Je ne vois pas comment, engagés sur la voie qu'ils défendent, certains pourraient protester contre de si avantageuses propositions.

DIALOGUE
DANS LA COMBE A L'OURS

I

De tout

C. – Dans son *Motu proprio*, Pie X demande que le peuple participe aux chants de l'office.

S. – Et il ordonne que l'on forme partout des chœurs, que l'on initie tous les séminaristes à la polyphonie.

C. – Contradiction ?

S. – Pas du tout.

C. – Cependant, si l'on en croit certains de nos contemporains, seule, la première proposition est à retenir. Le père Doncœur n'a pas hésité à écrire que plus le chœur a de qualités plus il est dangereux, qu'il transforme l'église en *auditorium*.

S. – Tant pis pour le père Doncœur.

C. – Mais enfin, sur ce sujet à l'ordre du jour, vous, maître de chapelle, avez-vous votre mot à dire ?

S. – Mais comment donc !

C. – Les fidèles doivent-ils ou non chanter ?

S. – Vous m'avez abordé en me disant que le pape désire qu'ils chantent.

C. – Votre opinion ?

S. – Je l'ai exposée, en long et en large, dans une série d'articles qu'a publiés *La Croix*.

C. – Ces articles, je le sais, ont été remarqués, commentés. Mais j'ai quelque raison de penser que leur efficacité a été limitée.

S. – Vous avez déjà vu des articles dont l'efficacité fût illimitée? Je vous envie, mon cher : vous êtes jeune! Au point de vous étonner encore que les idéologues et les théoriciens soient plus écoutés que les techniciens!

C. – Vous répugnerait-il de revenir sur cette question?

S. – Absolument pas.

C. – Pensez-vous que les fidèles participeront plus efficacement à l'office en chantant qu'en écoutant?

S. – Pie X veut qu'ils chantent et qu'ils écoutent... Rien n'est plus émouvant qu'une foule assemblée qui exprime sa foi par un chant commun, à condition qu'elle chante réellement, activement, et que son chant soit de bonne qualité. Mais je dirai aussi : rien de plus émouvant qu'une foule qui se tait et s'unit dans un silence qui écoute. On refuse volontiers toute activité à l'acte d'écouter. Et cependant, quand deux mille personnes, à Chaillot, écoutent la *IX*e *Symphonie*, peut-on vraiment parler de passivité? Du recueillement, dira-t-on qu'il est un acte passif?

C. – Cette activité intérieure, multipliée par les présences, c'est justement ce que le père Doncœur qualifie *silence de mort!*

S. – La distinction activité-chantante et passivité-écoutante, à laquelle on se tient d'ordinaire, est tout à fait insuffisante, je dirai même équivoque. Il faut autant d'application, autant d'ac-

tivité, de volonté, pour bien écouter que pour chanter.

C. – En somme, vous n'êtes pas d'accord avec le père Roguet?

S. – Qu'est-ce qu'il dit, le père Roguet?

C. – Vous avez lu comme moi son article dans le numéro de juillet de *Musique et Liturgie.*

S. – Oui, mais je ne vois pas à quoi vous faites allusion.

C. – Permettez que je vous en résume un passage.

« Nous avons, en France, de nombreux monastères où la liturgie est célébrée avec une splendeur... incomparable. A ces cérémonies assistent un certain nombre de fidèles... qui s'associent de toute leur âme au sacrifice ou à la louange... (Ils) profitent donc pleinement de cette liturgie. Peut-on dire cependant qu'il s'agisse ici de « pastorale liturgique »? Nullement. D'abord parce que cette liturgie n'est pas célébrée pour (eux), mais pour les moines : (ils) ne sont que des spectateurs admis à regarder, à écouter, à s'unir intérieurement. Ensuite, parce que cette liturgie, (ils) n'y participent pas d'une façon active et extérieure. Enfin, parce que (s'ils) y participent intérieurement, c'est à titre individuel, en vertu de leur initiation antérieure et de leur ferveur personnelle. (Ils) ne forment pas une communauté... »

S. – A son point de vue, le père Roguet a sans doute raison. A mon point de vue...

C. – A votre point de vue, il a tort!

S. – Allons, allons, ne me coupez donc pas comme ça la parole. Je dis : une participation individuelle n'atteint sa plénitude que si l'individu se veut tourné vers les autres. La liturgie

l'invite à chercher son propre accomplissement dans la compréhension (au sens plein, étymologique) de cette communauté qu'il habite et qui l'habite. Guardini, dans l'ouvrage intitulé *Liturgische bildung*, montre, par des exemples, comment il entend l'entraînement progressif de l'âme à la pensée collective : « L'œil pourra d'abord se poser sur les voisins d'église : ce vieillard, cette femme au visage raviné... Et puis, le regard intérieur agrandira ce cercle et tous ceux qui ne sont pas là apparaîtront : les malades, l'armée immense de ceux qui sont chargés de peines, de douleurs, de devoirs; toute la hiérarchie vivante de l'Église : les prêtres, les évêques, le pape. Et puis les peuples... emportés dans le grand remous du monde, les nations que sépare encore un malentendu... » Peut-être ne s'agit-il pas là de ce que l'on appelle « pastorale liturgique ». Mais il s'agit incontestablement de prière liturgique pleinement vécue. Si elle ne s'exprime pas par des manifestations extérieures, elle s'exprime, et c'est beaucoup plus important, par de la vie intérieure bien orientée. Il y a des manifestations extérieures communes sans vie intérieure commune : celles où fait défaut l'assentiment conscient, volontaire de chaque individu. Chantant ou se taisant, l'individu doit s'efforcer, c'est bien entendu, de se fondre dans la communauté, de se personnaliser; mais il reste lui-même, ainsi chaque plume dans le plumage; il garde sa façon à lui de participer à l'ensemble. Oublie-t-on cela? L'idée même de personne se dissout, devient une espèce d'abstraction.

C. – Enfin, êtes-vous pour ou contre le chant des fidèles?

S. – Je suis pour. Je vous l'ai déjà donné à entendre.

C. – Êtes-vous pour ou contre l'intervention du chœur ?

S. – Je suis pour. Je vous l'ai déjà donné à entendre.

C. – Comment concevez-vous donc le chant des fidèles ?

S. – Tout ce qui est produit à l'office doit être de qualité. Les improvisations, auxquelles on se livre actuellement chez nous à cet égard, ne peuvent donner aucun résultat de qualité. Je dirai même qu'elles ne peuvent donner aucun résultat. Que l'on décide : des mesures vont être prises pour que, dans quinze ans, l'ensemble de la communauté catholique soit prêt à produire certains chants de l'office. Que l'on commence par les enfants; qu'un certain nombre de chants latins et français soient choisis par les autorités qualifiées dûment éclairées par des techniciens; que ces chants soient appris dans toutes nos écoles.

C. – La Suisse...

S. – Oui, la Suisse n'est pas loin d'ici [1].

C. – Vous y allez de temps en temps, je crois.

S. – Oui, chercher du tabac.

C. – Quand vous y avez présidé un congrès d'instituteurs, ce n'est pas du tabac que vous alliez chercher.

S. – Je n'allais rien chercher du tout, mais j'ai trouvé quelque chose.

C. – Quoi donc ?

S. – D'abord, ce n'était pas un congrès, mais une « journée de sympathie », comme ils disent,

1. La Combe à l'Ours est dans la forêt de Joux.

une « rencontre » comme nous disons. Il y avait là cent instituteurs, quelques pasteurs, un dominicain. Tout le monde chantait.

C. – Sauf le dominicain, je suppose.

S. – Même le dominicain.

C. – Et cette « rencontre » avait pour thème le chant choral?

S. – Comme vous dites.

C. – Vous avez fait chanter ces cent instituteurs?

S. – Je les ai fait chanter. Je leur ai fait dans la journée trois classes de chant d'une heure et une conférence d'une heure et demie.

C. – Et voilà ce qu'à Lausanne on appelle une journée de sympathie!

S. – Voilà ce que, dans le canton de Vaud, on appelle une journée de sympathie.

C. – Qu'avez-vous travaillé à ces trois répétitions?

S. – Un motet de Victoria et un motet de Liszt, c'est tout.

C. – Vos chanteurs étaient-ils catholiques?

S. – Presque tous protestants...

C. – Ils s'intéressaient aux motets?

S. – Ils s'intéressaient au chant choral.

C. – Bon déchiffrage?

S. – Sans un pli.

C. – Alors, les trois heures ont porté sur la mise au point musicale?

S. – Exactement. Et, à cinq heures, le micro de Radio-Lausanne enregistrait pour émettre la semaine suivante.

C. – Imagine-t-on, en France, une « rencontre » d'instituteurs, libres ou pas libres, employée à chanter?

S. – J'ai oublié de vous dire que tous ces instituteurs étaient chefs de chœur.

C. – ?...

S. – Cela vous étonne?

C. – Comment voulez-vous que cela ne m'étonne pas?

S. – Je vais vous expliquer. L'École normale d'instituteurs, en Suisse, prépare ses élèves à devenir chefs de chœur. Non seulement ils devront enseigner le chant à leurs écoliers mais ils devront remplir la fonction de chef dans leur village... Ils sont entraînés à considérer cette activité comme prépondérante. Le moindre village du canton de Vaud a son chœur; c'est l'instituteur qui dirige. Voilà pourquoi une « rencontre » d'instituteurs peut avoir pour thème : le chant choral.

C. – Évidemment, nous sommes loin de compte.

S. – Nous sommes loin de compte. Mais ce n'est pas difficile à comprendre. Les valeurs spirituelles...

C. – Je sais que chez ce peuple, si près de ses intérêts, les valeurs spirituelles ne sont pas galvaudées.

S. – Ceux qui les représentent sont respectés. Tenez, je vais l'autre jour chercher mon paquet de *Virginia* (coupe fine) à Piguet-dessus. J'entre au hasard dans la première maison à droite qui est un bureau de tabac tenu par M. Pache. M. Pache est aussi coiffeur. Je me fais couper les cheveux. Nous causons. M. Pache a une voix claire. Je lui demande s'il chante. Bien sûr qu'il chante. Il est ténor au chœur du village. J'avoue que je suis chef de chœur. Aussitôt, je sens que je représente pour M. Pache, coiffeur et buraliste, une valeur qu'il apprécie. Dès qu'il m'a ôté le

péplum, il me fait passer dans la salle à manger, appelle sa mère : petits gâteaux, bonne bouteille. — Ce n'est rien, ça explique tout.

C. – Mais d'où vient cette mentalité ?

S. – Elle vient de l'école. Dès l'école primaire, l'enfant est initié. Au moment où il y entre, on lui remet gratuitement un recueil divisé en trois parties : chants populaires à l'unisson, chants populaires harmonisés, polyphonies de la Renaissance. Pendant toute la durée de ses études, tous les jours, il chantera des monodies ou des polyphonies. Au sortir de l'école, il a le goût et l'aptitude. L'activité chorale, il la poursuivra dans son village. Périodiquement, il prendra part à des assemblées qui réunissent des chœurs parfois nombreux (on m'a cité des ensembles cantonaux de quatre mille choristes). A cette occasion, il chantera des œuvres importantes. C'est ainsi que, l'an dernier, les chœurs de deux villages des bords du lac de Joux, Le Brassus et Le Sentier, donnaient à la cathédrale de Lausanne, sous la direction de mon ami Mermoud, le *Requiem* de Verdi. Je pourrais apporter bien d'autres précisions extrêmement suggestives, mais ce que je viens de vous dire ne suffit-il pas à expliquer que, dans les temples, les fidèles chantent ?

C. – Évidemment, le contraste est effroyable. Chez nous, on engage les fidèles à chanter sans leur avoir jamais appris. Et l'on s'étonne qu'ils ne chantent pas, ou qu'ils chantent peu, ou qu'ils chantent mal...

S. – A ce propos, laissez-moi vous conter une histoire. Un prédicateur vient dans une paroisse pour une retraite dont le sujet sera la Messe. Il donne une instruction tous les soirs et la retraite

s'achèvera le dimanche par une messe solennelle. Désireux de voir la foule participer au chant de cette messe, les vicaires consultent le maître de chapelle. Il suggère ce qui suit : deux admirables cantiques français anciens et une messe grégorienne peuvent être appris cette semaine par l'ensemble des fidèles si, tous les soirs, à l'occasion de l'instruction, on leur fait une répétition d'une demi-heure.

La proposition est acceptée. La musique choisie est répétée toute la semaine. Le dimanche suivant, douze cents personnes dans la nef, alternent avec la maîtrise.

Le soir de ce dimanche, le maître de chapelle fait au premier vicaire la proposition suivante : le résultat obtenu est concluant, faites le nécessaire pour convaincre les paroissiens de la nécessité de continuer. Je vous offre de donner, chaque semaine, à ceux que vous aurez rassemblés, une répétition qui les préparera directement au chant de l'office. Inutile de dire que la proposition fut acceptée d'enthousiasme...

C. – Mais la suite...

S. – La suite? Je vous la confie tout bas : le maître de chapelle reste disposé à faire la première répétition qui n'a jamais eu lieu...

C. – Si l'autorité s'avisait de retenir vos suggestions, comment concevriez-vous un répertoire populaire?

S. – Ah! mon pauvre ami, quelle question!

C. – Cette question...

S. – Comment voulez-vous que j'y réponde?

C. – Oui, je sais que vos *Psaumes-Chorals* vont paraître. Cela vous impose...

S. – Cela ne m'impose rien du tout. Vous les lirez. Peut-être les ferez-vous chanter.

C. – Bien sûr!

S. – Vous y trouverez, à votre question, la réponse la plus désintéressée, la plus objective.

C. – Cela ne vous empêche pas de me dire quelles sont à votre avis les caractéristiques d'un chant propre à conquérir les bouches et les oreilles françaises.

S. – Vous voulez m'extraire quelques banalités!

C. – C'est précisément parce que je suis saturé des banalités répandues tous les jours autour de ce sujet que je vous consulte.

S. – Vous n'êtes pas frappé par l'indifférence de « nos maîtres » à l'égard de la notion de qualité?

C. – Il semble, en effet, qu'on ait pris l'habitude de sous-estimer le peuple. On n'a pas l'air de le croire capable de choix, de goût.

S. – De fait, on lui propose, à chanter, n'importe quoi. Et l'on s'étonne qu'il ne montre guère d'enthousiasme.

C. – Ce que certains paraissent avoir trouvé de mieux, c'est ce qu'ils ont baptisé d'un nom absurde : cantique-minute. Chefs-d'œuvre pour gens pressés : une minute pour y penser, une minute pour le faire, une minute pour le graver, une minute pour le chanter. Moins d'une minute pour l'oublier, heureusement!

S. – Tel est le style de l'époque.

Quand on songe à la gravité de la partie qui se joue!...

C. – Que voulez-vous, ceux qui mènent la barque sont des primaires de la musique. Ils ne savent rien, rien, rien. Et ils sont investis (ou bien : ils se sont investis) d'une autorité qui exigerait une compétence réelle. Une nef qui chante...

S. – Nous savons ce que ça veut dire : une nef

qui chante. Nous savons à quel point cela peut porter. A quel point cela peut toucher les âmes. Mais attention! Une nef qui chante de grands textes sur des musiques grandes. On n'a qu'un mot en bouche qui est : facilité. Or, de quoi s'agit-il? D'offrir des paroles et des notes qui mettent le feu dans les âmes.

C. – Cela ne se fait pas avec de la musiquette et des vers de mirliton. Cela se fait avec de la musique et de la poésie.

S. – Comme vous avez raison!

Un certain minimum de beauté est nécessaire pour qu'il y ait culte en esprit et en vérité; très précisément la beauté qu'il faut pour que l'âme priante se compose; et, précisons davantage encore : se compose selon les exigences de la charité. La difficulté vient de ce que l'on se heurte à deux préjugés horriblement tenaces : 1° La beauté est affaire de virtuose; couramment, on doit tolérer le médiocre. 2° Si les monuments du passé sont beaux, c'est qu'on n'a sauvé que ce qui était beau. La production courante était médiocre autrefois comme aujourd'hui.

C. – Il y a, à l'encontre de ces deux absurdes préjugés, tout un monde de réalités essentielles, et, hélas, méconnues...

S. – Bien sûr...

Rendre les âmes présentes à l'acte sacré qu'elles accomplissent; leur restituer le sens de cette beauté qui est intégralité, ordre et splendeur, c'est le *tout* d'une vraie renaissance liturgique. Or, de cela, il n'en est jamais question.

Et, cependant, c'est là, et là seulement qu'entre artistes et pasteurs le débat se résout.

C. – Tout cela est évident. Mais sur le plan

pratique quels sont, à votre avis, les caractères d'un chant vraiment propre aux foules?

S. – On aimerait des mélodies telles qu'elles sonnent *harmoniquement* dans l'église. Je veux dire dans lesquelles la succession des notes d'appui évoque des accords; pour que ceux qui les chantent entendent précisément ces accords, dont ils distribuent les éléments, sonner dans les parois. Quand douze cents personnes, dans la cathédrale, chantent le choral *Mon âme vous loue, ô Dieu,* recueilli par Claude Goudimel, c'est toute l'église qui vibre : ses murs, ses voûtes, ses piliers, ses vitraux. Et par-dessus le marché les fidèles qui la remplissent. Tel est l'effet d'une musique ample, naturelle, aisée, franche, dont les dessins accordent aux « fonctions » une prépondérance marquée. — Quant aux paroles, vous les connaissez! Ce grand humaniste qu'était le père Lhoumeau, émule de Godeau, met en français le *Magnificat.* Nobles vers qui suivent le texte d'aussi près que le permettent le mètre et la rime, qui choisissent les syllabes bien sonnantes pour les ajuster aux notes qui les feront sonner. Ah! nous sommes loin ici de ces niaiseries qui se multiplient autour de nous sous le fallacieux prétexte d'approcher la prière du peuple. Quoi de plus proche de nous que la prière psalmique? « David, tous ses besoins (qui sont les nôtres : ceux de l'électricien, de la couturière et du président de la République), comme il les raconte à Dieu! Les mots qu'il faut, avec le regard approprié qu'il faut pour dire merci, comme il sait les trouver! » A quoi bon ce renouveau biblique qui est une des gloires des années 1950, si nos chants continuent à pomper leur substance chez les entrepreneurs d'oraison?

C. – En somme, à vos yeux, Luther a trouvé la vérité? Vous préconisez le choral.

S. – Attention, cher ami, ne me faites pas dire autre chose que ce que je dis. Traducteur de psaumes, Luther est un immense bonhomme, un magnifique poète. Sa collaboration avec son ami Walther tend à faire de chaque choral un chef-d'œuvre. Et ils réussissent.

Quant à Calvin, pour un travail analogue, il mobilise les meilleurs poètes et les meilleurs musiciens de son temps.

Je vous prie de croire que ces gens-là ne minimisent pas le goût et l'intelligence de leurs fidèles. Le travail qu'ils s'imposent, les collaborateurs qu'ils choisissent attestent que l'idée de qualité domine et conduit toutes leurs intentions. Ils veulent faire beau parce qu'ils veulent agir. L'œuvre d'art, ils y croient, ils ont confiance en elle; ils en connaissent les pouvoirs; ils savent qu'elle n'agira qu'en fonction de sa qualité. Et le besoin d'agir, ce que de nos jours on appelle le besoin d'action pastorale, ils en ressentent l'appétit avec violence, ils en sont dévorés.

Chez eux, une passion de magnificence exige satisfaction.

Chez nous, une passion de facilité : « C'est un grand avantage, dit l'un des nôtres et non des moindres, que des chants qui puissent être exécutés sans répétition. Songez donc! On les chantera sans les avoir appris. »

C. – Qui oserait contester des arguments de cette solidité?

S. – Il est clair que ces chants faciles n'ont ni contenu ni pouvoir. Que viennent-ils faire chez nous?

C. – Encore un coup, Luther...

S. – Non, mon cher, je ne dis pas que Luther a trouvé *la* vérité. Je dis qu'il a trouvé *une* vérité, celle qui s'imposait à lui, qui s'harmonisait au caractère des peuples au col raide qu'il évangélisait. Évidemment, si nous proposions aux habitués de nos églises ce choral dont se délectent les Allemands, ils n'y mordraient pas. Affaire d'éthos. Il y a un choral français. Il a ses caractéristiques. Particulièrement ses caractéristiques rythmiques : certaines libertés, certains balancements qui l'assouplissent, qui lui donnent une grâce inconnue du choral luthérien. Il ne marche pas, il danse. J'ai expliqué dans mon *Palestrina*, que deux tempéraments s'affrontent et se traduisent dans cette simple ligne que présente le choral : *Le Seigneur Jésus lui-même* (nº 1 du recueil Lhoumeau). Quand Bach le traite, toutes les valeurs sont égalisées. La mélodie est germanisée. Quant à Goudimel, pour l'harmoniser, il le prend tel qu'on le chante autour de lui, boitillant à la française...

C. – En somme, vous pensez qu'en nous restituant Claude le Jeune et Goudimel, Expert a, non seulement accompli un grand acte de justice...

S. – Bien sûr, les vrais bénéficiaires de l'opération, ce serait nous si nous nous décidions à regarder de ce côté avec l'attention qui convient.

C. – Il est clair que, quand vous dédiez vos *Psaumes* à la mémoire de Goudimel, vous voulez marquer que le vieux bisontin, pour vous, est un signe.

S. – C'est évident, tellement évident que si je n'avais pas eu peur de n'être pas compris, c'est à la mémoire du vieux Jambe-de-Fer que je les aurais dédiés.

D'ailleurs, vous savez, les chorals recueillis, harmonisés par Goudimel et plusieurs de ses contemporains ne sont pas les seuls modèles qui s'offrent à nous. La vieille chanson française nous comblerait de merveilles ; je songe par exemple aux Vaux-de-Vire, aux chansons d'Olivier Basselin. Et, si l'on admettait que les hymnes liturgiques, en beaucoup de cas, retrouvent leur rythme mesuré, nous aurions là d'insurpassables chants populaires.

C. – Ce qui m'amène tout naturellement à vous demander ce que vous feriez chanter, du corpus grégorien, par les fidèles ?

S. – D'abord les hymnes, à condition de ne pas les désosser !

C. – A côté des hymnes et proses, dont le caractère est souvent très populaire, retiendrez-vous des compositions comme la messe de Dumont et la messe des Anges ?

S. – Voyons, cher ami, de quoi me parlez-vous ? De chant grégorien ou d'autre chose ? La messe de Dumont, si je ne me trompe, est de Dumont. Elle a été écrite par lui en « plain-chant musical » pour remplacer les messes grégoriennes qui avaient cessé de plaire en même temps et au même titre que les cathédrales ogivales. Elle a une vraie beauté, à condition qu'on la chante avec les altérations et les rythmes que l'auteur a proposés. Mais elle reflète un esprit tout différent de l'esprit médiéval.

C. – Ceux qui l'ont « neumifiée » ne l'auraient fait, dit-on, qu'à leur corps défendant.

S. – Va pour le dit-on. Mais d'une aussi singulière vertu, faut-il les louer ou critiquer ? « Ce qui n'est pas grégorien, on y met un surplis »,

disait en souriant dom Pothier. Dumont a son surplis, sa barrette et son camail. Le voici « d'église ». Quoi ? Vous ne comprenez pas ? Vous n'avez donc pas senti ces émanations de soufre que dégagent ses blanches et ses noires groupées sur une portée de cinq lignes ? La cinquième ligne, c'est la ligne d'Asmodée. Qu'on l'efface. Sur celles qui restent, que l'exorciste groupe les notes par *clivis* et *podatus*. Et le vieux maître de chapelle du Roy pourra dormir tranquille : à son plain-chant musical est offerte une survie inespérée ; et à lui l'assurance de mourir en odeur de sainteté.

Quant à la messe dite « des Anges », elle n'est pas plus grégorienne que celle de Dumont. C'est une mixture de compositions médiocres des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Le *Credo* que l'on y associe est du XVII^e^...

C. – Du répertoire proprement grégorien, que retiendrez-vous ?

S. – Au fond d'un placard, à Étival, Jean-François découvrit un jour une haute toque de velours noir à soutaches de soie. Papa fut coiffé et photographié. Longtemps, la présence de cette toque cocasse dans ce village perdu des forêts jurassiennes nous intrigua. Un été, venu nous dire bonjour, notre propriétaire, qui n'était autre que Paget, organiste de l'église Saint-Dominique à Paris, nous conta que son grand-père avait été juge de paix à Moirans. Le mystère de la toque était dévoilé. On continua de s'en affubler et les enfants de s'en amuser. Jouer au juge comme Henri IV jouait au cheval, je veux bien. Mais ne m'obligez pas à me prendre trop longtemps au sérieux dans un pareil rôle, vous me feriez rire.

Vous voulez une réponse à votre question ?

Adressez-vous donc à quelqu'un qui sait à fond la géographie grégorienne de la France... Moi, je ne bouge pas de ma cathédrale. Mais il y a des gens qui se promènent. Nous en connaissons qui, chaque dimanche, explorent une paroisse nouvelle. De leurs enquêtes ils ont sûrement dégagé quelques principes « métaphysiques » comme : ceci mord, cela ne mord pas.

C. – Mais seriez-vous d'accord avec eux sur l'exécution du chant grégorien ?

S. – Mon ami, mon ami, vous étiez né pour être journaliste : votre curiosité ne connaît pas de mesure et vous avez le génie du *transitus de genere ad genus*, comme disent les scolastiques. Et puis, vous posez de ces questions qui appelleraient chacune une conférence de trois heures. Ce que je pense, c'est que par le ministère de ces pieux propagateurs, la mélodie grégorienne se répand largement dans nos provinces et même à Paris. Ce que j'espère, c'est qu'un jour, dans l'interprétation spontanée des fidèles, elle trouvera les rectificatifs naturels que certaines exécutions trop subtiles paraissent appeler. Vous ne trouvez pas qu'on commence à sentir la fraîcheur sous ce magnifique épicéa ?

C. – Je voudrais tout de même bien savoir, avant que ces gros nuages qui s'annoncent arrivent sur nous, pourquoi vous niez...

S. – Mais non, je ne nie rien du tout, j'affirme...

C. – Vous affirmez quoi ?

S. – J'affirme qu'il y a, comme tout le monde doit le savoir, dans ce que l'on appelle communément le *corpus* grégorien, des pièces qui se ressemblent autant que Strawinsky ressemble à Binchois ; et je nie...

C. – Vous voyez bien que vous niez!

S. – Oh! si peu.

C. – Mais quoi?

S. – Je nie qu'il soit raisonnable de soumettre toutes ces pièces aux mêmes principes d'exécution. Cependant, si j'étais moine, je ne me regarderais pas comme déshonoré parce que je chanterais suivant les usages de mon monastère, même si j'étais persuadé que certains d'entre eux sont discutables. Peut-être trouverais-je là une belle occasion de sacrifices méritoires! Quand ma fille Anne-Marie vint me confier qu'elle avait décidé d'entrer chez les Bénédictines, je n'hésitai pas à lui dire : on t'enseignera comme vérités établies des principes musicaux que je crois contestables; mais ce détail ne peut pas être retenu en face des considérations importantes qui motivent une vocation...

A ce moment-là, un grand coup de vent venu de l'ouest a traversé la Combe à l'Ours. Le flic-flac des premières gouttes s'est fait entendre sur les feuilles. Nous sommes partis à grandes enjambées. Le dialogue a été interrompu. Il sera repris.

Or, le peintre de fresque sait que sa peinture sera vue à distance...
Les Noces de Cana (détail). Fresque romane de Brinay (XII^e siècle).
(Cl. Archives photographiques.)

DIALOGUE DANS LA COMBE A L'OURS

II

Le grand cirque

C. – Il n'y a pas d'art spécifiquement chrétien, écrivez-vous à la dernière page de *Musique et Vie intérieure*. Vraiment, vous en êtes sûr?

S. – Je suis sûr, mon cher, que vous venez de tronquer la citation. Et vous n'êtes pas le premier à me jouer ce tour-là.

C. – Vous dites?

S. – Je dis qu'en citant incomplètement mon texte, on me fait dire toute autre chose que ce que j'ai dit. Presque le contraire.

C. – Je vous cite de mémoire.

S. – Tout le monde sait que vous avez une mémoire insolente, dites-nous la suite.

C. – Je dirai tout!

S. – J'écoute.

C. – « Il n'y a point d'art spécifiquement chrétien, il n'y a point de technique chrétienne, il n'y a pas de style chrétien. Mais il y a un homme chrétien, qui l'est tous les jours de sa vie ou qui ne l'est qu'un jour. Et alors, ce ton qui lui est donné... »

S. – Je crois que vous avez sauté une ligne, mais ça va comme ça.

C. – Et alors?

S. – Alors, il est clair que quand je dis : art, je dis : art de faire, je dis : technique. Et j'ai bien soin de distinguer la technique du ton. Comment nier qu'il y a un ton chrétien, spécifique?

C. – J'ai l'impression cependant qu'en ouvrant la phrase par la formule : il n'y a pas d'art spécifiquement chrétien, vous vous amusiez à piquer le lecteur.

S. – Pas mal vu.

C. – Que vous jouiez au paradoxe.

S. – Pourquoi pas? On peut toujours supposer que le lecteur apercevra ce qu'on veut dire derrière ce qu'on dit.

C. – Je crois avoir distingué vos sous-intentions.

S. – Voyons un peu jusqu'où va votre perspicacité.

C. – Une fois de plus, ceux pour qui l'art grégorien est...

S. – Oui, oui, c'est ça, c'est exactement ça. Non seulement vous avez de la mémoire mais vous voyez clair!

C. – Dans le cas présent, ce n'est pas très difficile. Vous vous étiez expliqué là-dessus en long et en large cinquante pages plus tôt.

S. – Toujours cette mémoire... et cette attention. C'est un plaisir que d'avoir des lecteurs comme vous. On n'écrit que pour eux!

C. – Je disais donc que, depuis le fameux appendice XIII de votre *Palestrina*, nous savons que vous n'admettez pas cette thèse si répandue : le chant grégorien, seule musique spécifiquement chrétienne, art à part, qui dépasse l'art, pure spiritualité, etc.

S. – Mon cher, est-ce que vous avez lu l'*Essai sur le développement du dogme* de Newman?

C. – Non, mais que vient faire cette question?

S. – Si vous aviez seulement lu le dernier des *Sermons universitaires* du même Newman, ma question ne vous étonnerait pas.

C. – Mais encore?

S. – Écoutez : « Si l'incessante activité de l'esprit humain n'est pas plus entravée dans son exercice par les données fixes de la révélation, qu'elle ne l'est, dans le domaine scientifique, par les faits que l'observation ou l'expérimentation ont définitivement enregistrés, si le catholicisme accueille le fait et l'idée du développement dogmatique... »

C. – C'est Newman qui parle?

S. – Non, mais c'est un newmanien de marque : Mgr Brunhes, dans *La Foi et sa justification rationnelle.*

C. – Et de cela, vous déduisez?

S. – Rien. Mais je me demande pourquoi l'expression du sacré serait réservée à une technique; pourquoi, si le savoir-faire et les modes d'expression évoluent, seul l'art sacré serait entravé par des données fixées une fois pour toutes; pourquoi, si l'esprit chrétien est sujet à des renouvellements, il n'inventerait pas des moyens propres à les traduire; pourquoi, si l'on peut parler du développement du dogme, il serait réservé à l'expression musicale de ce dogme d'être assujettie à des formes à tout jamais arrêtées?

C. – Soit, mais le chant grégorien n'en reste pas moins une manière de perfection exemplaire.

S. – Personne n'en discute. Nous sommes tous d'accord pour l'admiration qui convient. Mais, cette perfection exemplaire, si l'on voulait nous

obliger à la reconnaître comme un terme, si l'on nous disait : hors de cette église (musicale) point de salut...

C. – Vous lèveriez les bras au ciel.

S. – Je me rappellerais le temps où mon professeur de troisième me révélait Huysmans. Durtal nous ouvrait la cathédrale de Chartres; il nous faisait lire les vitraux, il nous promenait dans les arcanes d'une forêt aussi mystérieuse que celle où nous sommes : crypte, piliers, arcs-boutants, chapiteaux, triforium, que sais-je? Sous la conduite du guide, tout devenait symbole, tout prenait sens, tout formulait des appels. Et nous n'avions pas fini d'y répondre. C'était vers 1902. Juste l'époque de *Pelléas*. Pour la première fois, nous entendions parler de chant grégorien. Palestrina, Victoria, Roland de Lassus nous étaient présentés comme les primitifs de la musique, ce qui n'avait pas autrement d'importance. On nous apprenait à regarder de leur côté; c'était l'essentiel. C'était même très excitant. Factice et magnifique. Et s'éveillait en nous une passion qui n'allait pas cesser de croître. J'avais quatorze ans. Je ne rêvais plus que d'être maître de chapelle d'une cathédrale gothique.

C. – Et quelques années plus tard vous alliez être nommé maître de chapelle à la cathédrale de Versailles.

S. – Ne m'en parlez pas! J'ai vécu trois ans à Versailles et, par principe, je ne suis pas entré une fois à la chapelle du château.

C. – Si peu curieux?

S. – Par principe, vous dis-je. Je m'imaginais que, hors le cintre et l'ogive, il n'y avait pas d'architecture religieuse valable!

C. – Bref, il n'y avait qu'un art spécifiquement chrétien.

S. – Oui, oui, nous le pensions tous. Et nous rattachions naïvement cette idée à celle de technique. Plein cintre et ogive, Giotto et l'Angelico, palestriniens et grégoriens, tels étaient les maîtres. Hors d'eux, point d'art sacré.

C. – Ce n'était pas si mal.

S. – D'accord, mais tout de même un peu court.

C. – Vous ne pouviez pas alors imaginer Assy, Rouault, ni même les adorables contrapuntistes du XIIIe siècle qui gisaient encore dans la poussière des bibliothèques.

S. – Tiens, qu'est-ce que c'est que ça?

Passe dans la combe un ours; il a un petit oiseau sur le dos; un perroquet vole autour; un écureuil les suit, sautant de branche en branche.

L'OURS. – Ils sont encore ici ceux-là...

LE PETIT OISEAU. – Oui, oui.

L'OURS. – Je parie qu'ils sont encore en train de dire du mal de quelqu'un.

C. – Allons, Martin, ne grogne donc pas toujours comme ça.

L'OURS, *chantant.* – *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment...*

C. – Tu voudrais peut-être nous faire croire que c'est du Martini! Tais-toi, tu chantes faux.

Excité par son chant, Martin se met à danser, gauchement.

L'ÉCUREUIL. – Hi! hi!

LE PERROQUET. – U-bu! U-bu!

C. – Cette orchestique dissymétrique est du plus haut comique.

L'Écureuil, *au Perroquet.* – Què q'tu dis?

Le Perroquet. – Je dis : Ubu; tu ne comprends pas?

L'Écureuil et le Perroquet, *ensemble.* – Hi! hi! Ubu!

L'Ours. – Si vous vous mettez à discuter, y aura plus moyen de se promener tranquille dans la Combe à l'Ours.

Le petit Oiseau. – On voulait rire un petit peu. Te fâche pas, mon gros.

A cet instant, une colombe roucoulante traverse la combe à tire-d'aile. Tout le monde lève les yeux au ciel et se tait. Au bout d'un moment, Jean-François :

J.-F. – Dis-donc, Don Felipe, je me demande si c'est celle de saint Grégoire ou celle de Picasso.

Les animaux s'en vont.

S. – Quelle drôle de ménagerie!

C. – Des animaux qui parlent, qui rient, qui chantent et qui dansent... Ils doivent s'être échappés du cirque de Clairvaux-les-Lacs.

S. – Vous disiez, cher docteur?

C. – Je disais. Plus exactement, j'allais dire que nos horizons se sont singulièrement élargis depuis quarante ans. Les contrapuntistes du XIIIe siècle, comme il devient clair, à les lire, qu'à travers eux souffle encore l'esprit qui anime la vieille monodie. Ces exquis motets, extraits du manuscrit de Montpellier et de quelques autres, que nous chantons à la cathédrale, j'ai toutes les peines du monde à réaliser qu'ils sont contemporains de saint Thomas d'Aquin, de l'office du Saint-Sacrement, du *Lauda Sion.* Ce contrepoint pur, comme dit Chailley, présente un faisceau de mélodies

superposées, aussi librement inventées que si chacune d'elles émanait d'une génération spontanée.

S. – Bien dit, l'ami. Et c'est ce qui m'a toujours frappé dans ces petites compositions : ce sont des espèces de « proses » triplées ou quadruplées où rien, en aucune des trois ou quatre voix, ne limite la liberté de l'invention. Elles représentent l'art grégorien lui-même, tel qu'il est devenu à cette haute époque... La technique a évolué, mais rien ne permet de dire que l'esprit ait changé. Quand ses élèves avaient passé deux ou trois heures, assis sur la paille, à l'écouter déduire, questionner ou construire, si saint Thomas les emmenait à Notre-Dame écouter un organum ou un conduit de Pérotin, je ne pense pas qu'il ait, dans son for intérieur, redouté de leur fausser le goût ou de leur déchristianiser le cœur. Si sa foi accueillait le fait et l'idée du développement dogmatique, comment son esprit n'aurait-il pas accueilli le fait et l'idée d'un développement dans les modes d'expression ?

C. – C'est l'évidence même. Baudelaire avait raison.

S. – Il y a longtemps que vous n'aviez pas fait le malin. Allez-y de votre Baudelaire.

C. – « En art, jamais de lacune. État permanent de transition. On peut dire que le rococo est la dernière floraison du gothique. » Si vous aviez lu cela quand vous habitiez Versailles, peut-être seriez-vous allé visiter la chapelle de Jouvenet.

S. – Bien sûr. Il est clair que l'art des polyphonistes de la Renaissance est une déclinaison du chant médiéval. La technique grégorienne, en son apogée, représente une perfection. C'est cette perfection même, cet achèvement qui, par la suite,

a exigé, pour dire les mêmes choses, le recours à d'autres moyens.

C. – Il est non moins clair que l'usure d'une technique en appelle une autre.

S. – Mais l'enchaînement de l'une à l'autre n'implique pas nécessairement rupture avec l'esprit primitif. Il n'impose en aucune façon l'idée de progrès. Mais celle de développement, pour reprendre le mot de Newman, comment se soustraire à ses lois?

C. – En un parler nouveau, la polyphonie redit très bien des choses avant elle très bien dites.

S. – Parbleu. Je pensais cela précisément l'autre jour en écoutant la *Missa Aeterna Christi Munera*. Mais attention! Elle était menée dans le sens qui convient. Il n'y a point de style musical spécifiquement liturgique si, par le mot style, on entend désigner une technique particulière (style roman, style ogival). Mais il y a un style liturgique unique auquel toutes les techniques, si évoluées soient-elles, doivent se soumettre si elles veulent satisfaire aux légitimes exigences de l'office liturgique catholique.

A ce moment, reparaît à l'autre bout de la combe le cortège animal. Un Singe s'y est joint qui tient l'Ours par une bride imaginaire.

LE SINGE, *s'adressant à C.* – Fait beau.

C. – T'en as de bonnes, toi. Oui, fait beau. Et puis après?

LE SINGE. – Il fait pas toujours beau.

C. – Quand il pleut, il ne fait pas beau.

LE SINGE. – Oui, mais quand il fait soleil, il fait toujours beau.

C. – Et quand il ne fait pas soleil, il fait toujours pas beau. Ouste, fiche ton camp.

Le Singe hausse les épaules, reprend sa bride imaginaire et le cortège s'en va.

C. – Il n'est peut-être pas aussi bête qu'il en a l'air.

S. – Vous dites?

C. – Je dis que, quand il fait soleil, il fait toujours beau.

S. – C'est profond.

C. – Je dis que, quand il fait soleil, il fait beau à la mer, à la montagne, dans la plaine, dans la vallée, au jardin, à la maison, de la cave au grenier, et jusque dans les cœurs. Je dis que, quelles que soient les formes qui s'offrent, partout où souffle l'esprit, Dieu passe.

S. – D'acc...

C. – Et ce souffle qui atteste que Dieu passe, cette « intonation » spécifique, voilà ce que vous appelez le ton.

S. – Si vous voulez.

C. – De cela, le ton, est-ce que vous ne pourriez pas me donner une petite définition plus, comment dire, plus théologique?

S. – Il faut toujours vous donner des définitions à vous. Je ne suis pas théologien.

C. – Je me contenterais d'apologétique.

S. – Je vous vois venir avec vos gros sabots. Mais nous ne sommes pas ici pour faire le catéchisme au rossignol. Tiens, écoutez-le. Je crois qu'il se moque de nous. Écoutez... Je n'ai jamais entendu ça, c'est un contralto.

C. – Ce n'est pas un rossignol, c'est un merle. Vous n'êtes pas fort en ornithologie, patron.

S. – Merle ou rossignol, il ne définit pas. Il ne dit pas : la gloire de Dieu, c'est ci ou ça. Il la chante, il l'atteste comme il peut. Il la rend palpable, audible veux-je dire. Comme Étienne Langton, comme Léonin, Machaut, Josquin, comme Charpentier ou La Lande, comme nos amis Berthier ou de Valois. Non, il ne fait pas le catéchisme celui-là. Il dit : voilà. Voilà comme je suis. Voilà comme on m'a fait. Je suis le rossignol.

LE MERLE, *offusqué*. – Je suis le merle.

Arrive M. Loyal [1]. *Il s'avance lentement en lisant. Son livre a une couverture noire.*

S. – Tiens, vous voilà. On ne vous espérait plus. Il y a justement une tige de menthe à mon côté, asseyez-vous. Jean-François, mon doux fils, incline vers Monsieur ce siège aussi souple qu'un épisème.

J.-F. – Mais, mon père, vous ne craignez pas...

S. – Je ne crains plus rien, mon fils.

M. L. – Bonjour! Il ne faut pas que je vous interrompe. Vous disiez?

S. – Qu'est-ce que ce bouquin? Un *Liber mortuorum?*

M. L. – Non, c'est l'*Initiation théologique* que vient de publier le Cerf.

C. – Je ne savais pas que vous faisiez de la théologie.

M. L. – Oh! je ne fais pas de théologie. Un peu de métaphysique de temps en temps, mais sans autre ambition que de voir plus clair dans les neumes.

---

1. Comme chacun sait, M. Loyal est l'animateur des jeux du cirque.

C. – Tout de même, une initiation théologique doit vous parler de théologie.

M. L. – Évidemment! J'ai emporté ce livre pour lire l'article du père Delalande sur la théologie du chant grégorien.

C. – C'est intéressant?

M. L. – Très.

C. – Qu'est-ce qu'il raconte le père Delalande?

M. L. – J'en étais, quand je vous ai aperçus, aux trois caractères essentiels du chant grégorien.

C. – Faites voir.

M. Loyal lui passe le livre, ouvert à la page 248.

C., *lit.* – : « ... On peut discerner dans le chant grégorien trois caractères principaux qui en font un chant consacré par excellence : pauvreté, chasteté, obéissance. »

S. – Eh bien, vous voilà content; vous qui vouliez des classifications, vous êtes servi. *(Se tournant vers M. Loyal.)* Nous parlions précisément du ton dans l'œuvre d'art. Votre livre arrive à pic. *(Se tournant vers C.)* Ainsi vous le voyez, le ton du chant grégorien se caractérise par ces trois vertus.

M. L. – Le père s'explique par la suite.

S. – Je l'imagine.

M. L. – Il s'explique même très bien.

S. – J'en suis sûr. Mais ce qui vient d'être lu suffit à notre propos.

M. L. – Et qu'est-ce que vous pensez de cette définition?

S. – Je pense qu'elle est claire et qu'elle a cette incontestable vertu d'obéir au chiffre trois.

M. L. – Mais souscrivez-vous à son contenu idéologique?

S. – Fidèle au chiffre trois, j'aurais aussi bien

mis : les trois caractères principaux qui font du chant grégorien un chant consacré sont : *caritas, gaudium, pax.*

M. L. – Et vous les auriez justifiés ?

S. – Qu'est-ce qu'on ne justifie pas avec des mots ?

C. regarde M. Loyal qui ne répond rien.

S. – Vous hésitez, mon cher. Eh bien je vais vous dire. Ce qu'on n'explique pas avec des mots, ce sont précisément les caractères qui font d'un chant un chant consacré. C'est cette espèce de saveur spécifique, cette saveur qu'en notre propos je me permettrai d'appeler christogénique, et qu'en un terme plus familier je nomme le ton. Le ton chrétien.

Eh bien, cet esprit, ce souffle, cette couleur, cette lumière, ce feu, ce doux parfum, cette saveur délectable, cette *odorem suavitatis*, bref cet indéfinissable que, faute de mieux, j'ai baptisé le ton, on l'écoute, on l'aspire, on le contemple, on le soupçonne, on le sent, on le goûte, on le savoure, mais on ne l'explique pas. Surtout, on ne le réduit pas en formules scolaires.

Il va sans dire qu'il serait vain de le présenter comme inséparable de quelque mode d'expression que ce soit. Il est transmissible par toutes les techniques, pourvu que l'ouvrier soit momentanément ou habituellement traversé par l' « intonation » spécifique que j'ai dite, par cette « inspiration » que nous venons d'appeler christogénique.

M. L., *après un moment de réflexion.* – Savez-vous qu'il est onze heures trente-cinq ? Auguste m'a recommandé d'être à l'heure pour le déjeuner. Il y a un soufflé au fromage ; il paraît que ça n'attend pas.

C. et S., *ensemble.* – Allons !

LETTRE AU R. P. H... S. J.

Voyez-vous, mon Révérend Père, ce qu'il faut bien saisir, c'est que nous n'arriverons jamais à accepter, à notre égard, certaines attitudes. Elles nous produisent un effet d'exclusion, de profanation. Nous n'admettons pas facilement que l'on nous profane, je veux dire que l'on nous regarde comme des « profanes », entendez : des hommes à qui les choses intérieures du temple sont extérieures; on pourrait aller jusqu'à dire étrangères. Nous n'aimons pas que l'on nous maintienne dehors. Nous sommes des hommes du dedans. Nous avons choisi de l'être. Nous avons choisi cette situation difficile en toute connaissance de cause. Nous savons à quoi nous nous sommes engagés, connaissant les problèmes qui nous sont proposés et les difficultés que présentent ces problèmes. Et puis, mon Père, je dois le dire, nous sommes des gens sérieux. Des hommes sérieux. Nous n'aimons pas que l'on nous traite comme des enfants. Nous réfléchissons. Je vous assure que nous avons réfléchi aux incidences de notre métier. Aux conditions de notre beau métier. A ses répercussions de tous ordres. Je vous assure que nous savons bien ce que nous avons à faire pour atteindre le but qui nous est assigné. Nous savons très bien aussi comment nous devons le faire.

Nous y avons pensé longtemps. Nous y pensons souvent. Nous nous sommes entourés de conseils. Nous avons lu. Nous avons discuté avec nous-mêmes, avec d'autres. Par écrits, par paroles. Bref, il nous semble que nous pouvons nous accorder une certaine confiance que vous paraissez, vous, nous refuser. Il est bien entendu que votre costume, signe de votre fonction, vous désigne pour conseiller. Nous acceptons, nous désirons que l'on nous conseille. Mais n'y a-t-il pas des moments où c'est nous qui sommes chargés de montrer la route? Nous avons une connaissance professionnelle, une information, une pratique, pour tout dire un savoir-faire qui nous désigne, nous aussi, pour conseiller.

Je parlerai donc. Je ne craindrai pas de m'expliquer. Je ne ménagerai ni l'encre ni le papier. Je ne ménagerai ni votre temps ni le mien. Je traiterai le sujet avec l'espoir que ma lettre vous apportera, sur quelques points essentiels, des éclaircissements dont vous me saurez gré.

En m'adressant à vous, mon Père, il est entendu que je m'adresse à toutes les personnes dont l'attention peut être retenue par nos problèmes. Les textes que je discute, je les prends tantôt chez vous, tantôt ailleurs. Mais il doit être bien entendu que je ne fais pas de polémique. Je discute, avec des hommes que j'estime, des idées dont je trouve chez eux la proposition. Mon but, comme leur but, est la recherche de la lumière, de la vérité. Que j'y montre une certaine avidité, que cette avidité se traduise en termes exigeants, que ma position s'exprime parfois en formules chaleureuses n'est pas, je pense, pour vous déplaire. N'est pas surtout pour vous froisser. Je ne veux ni tuer ni

blesser personne. Et s'il m'arrive de crier un peu, c'est en m'accordant au diapason de celui qui, autrefois, sur un chemin de Judée s'écriait : *Domine, fac ut videam.*

« L'artiste, dites-vous, qu'il soit compositeur, maître de chorale ou simple exécutant, maintient nécessairement les prérogatives de son art. » Un de vos confrères, le R. P. H... o. p., disait avant vous : « Tout spécialiste a tendance à ériger en absolu ses propres catégories. En l'occurrence, des catégories esthétiques. Or, la musique sacrée est au service de la liturgie, et, si elle doit toujours y apporter son exigeance de qualité, de beauté, elle doit, en définitive, accepter de prendre pour règle la structure interne du culte du Christ total, tête et membres, de la célébration liturgique telle que nous la transmet la tradition de l'Église [1]. » Vous continuez : « Un chant est une pièce musicale qui a son rythme propre, ses lois d'exécution. Il se prépare en dehors des offices, comme un tout qui se suffit à lui-même. Il est exécuté par un corps constitué, qui a sa place marquée dans le lieu saint... Chaque pièce quelque peu importante demande une ultime concentration des forces; on se regroupe par voix, l'attention est dirigée sur le maître, et aussi, nécessairement, sur les partitions. Alors s'élève et se construit, dans une sorte d'absolu musical, tel *O Jesu Christe*, tel *Sanctus*, telle *Cantate...* », etc.

En face de ce tableau qui tend à établir les prétentions du chœur et de son chef à l'autonomie, vous campez le portrait du « chef de l'assemblée ». Votre intention manifeste est d'ame-

1. Note de *Pastorale liturgique*, janvier 1955, p. 3.

ner cette affirmation : « On aboutit de la sorte à une conception du chant religieux populaire diamétralement opposée à celle des spécialistes de l'art... »

Le grand mot est lâché : nous sommes des « spécialistes de l'art ». Tout spécialiste est redoutable. Toujours disposé à rétrécir l'événement pour le faire coïncider avec son étroit point de vue. Incapable de saisir un ensemble et de distinguer, dans cet ensemble, la juste place à lui assignée.

Dans le même sens, un de vos confrères parlait un jour de la « redoutable sensibilité du musicien ». Mots qui résument cette espèce de conflit que vous venez vous-même d'exposer et qui semblent opposer le musicien et le pasteur fatalement.

Parce que nous sommes des artistes, on veut que nous soyons des sortes d'aristocrates dont les desiderata demandent à être reconsidérés et souvent ramenés à une plus juste mesure. Mésentente fondamentale : ainsi, nous n'avons plus la possibilité d'être de simples fidèles qui, participant à la célébration, lui demandent de les aider, par sa qualité, à se recueillir et à prier. Si le fidèle en nous déplore un jour ces taches sur la nappe ou ces pots de fleurs sur l'autel, il doit être suspecté parce qu'il porte, inscrite au fer rouge sur son épaule, la marque : artiste.

Ah! mon Père, on voudrait vous dire quelque chose, on voudrait vous faire une confidence... Ne va-t-on pas vous scandaliser? L'art, l'art, cette entité, cet art à quoi vous attachez tant d'importance, eh bien, cet art-là, l'espèce d'artiste qui vous écrit n'hésite pas à le dire : il s'en fout. Il lit souvent le psaume 142, mon Père, et, dans la traduction de Claudel, s'arrête volontiers à cette

phrase : *Ne détournez pas de moi Votre visage, regardez ce trou à mes pieds, où me voici prêt à descendre.* Ne pensez-vous pas, mon Père, qu'une proposition comme celle-ci, quand on a quelques raisons de la faire sienne et de la considérer dans le sens de la verticale, doive orienter l'esprit dans une autre direction que celle où règnent les petits jeux de l'art?...

Dans un livre que vous n'avez peut-être pas lu, j'ai écrit : « La liturgie, c'est la vie divine devenue art humain. » Commentant ce petit texte, un religieux : « La liturgie, dit-il, n'est pleinement elle-même qu'en s'épanouissant dans la beauté... » Et il explique : « Elle développe, en qui se laisse façonner par elle, un esprit. C'est le *sensus Ecclesiae*, en sa réalité la plus profonde : le sens qu'a l'Église des mystères dont elle vit. » Cet effet, mon Père, la liturgie ne le produira que si elle est elle-même, réellement, pleinement, c'est-à-dire si elle s'épanouit dans la beauté, si elle est la belle vie divine devenue art humain.

Malheureusement, et c'est encore le même religieux qui parle : « Quiconque est *sensibilisé* aux choses de l'art vivant et essaie quelques conversations (au sens plein du mot) dans les milieux ecclésiastiques a l'impression de se trouver dans un monde irréel où du reste il ne peut vivre avec sincérité. De part et d'autre, on parle deux langues différentes, et donnons bien à ce terme de langue, lui aussi, toute la plénitude possible : ce sont deux *façons d'être*... »

Oui, mon Père, entre vous et nous, il y a divorce. C'est un fait. Nous en souffrons, nous. Si vous en souffrez aussi, tout n'est peut-être pas perdu. Le malheur, c'est que la plupart des membres du

clergé — blancs et noirs — n'en souffrent pas et veulent obstinément « avoir raison », estimant que si nous souffrons, nous, c'est dans notre « sensibilité de musicien », comme ils disent.

Vraiment, sont-ils bien sûrs qu'il leur soit permis de distinguer ce qu'ils appellent notre sensibilité d'artiste de notre sensibilité d'hommes qui se désirent chrétiens ?

Tel est le drame, mon Père. Des hommes travaillent ensemble. Vous, par exemple, que je n'ai pas l'honneur de connaître, et moi, que vous ne connaissez pas non plus. Ils travaillent à la même cause. Et cette cause est sacrée. Ils le savent. Elle engage leur salut. Plus, elle engage celui des leurs. Ils travaillent côte à côte. Une sympathie fondamentale les rapproche. Parfois, elle va jusqu'à l'amitié. Et quand ils se penchent sur cette amitié, pourquoi ne peuvent-ils pas empêcher ces versets du psaume 37 de les harceler :

Amici mei, et proximi mei adversum me appropinquaverunt, et steterunt : Et qui juxta me erant, de longe steterunt : et vim faciebant qui quaerebant animam meam. Mes amis et mes proches, tous ne font qu'un contre moi! plus près de moi ils se rapprochent et de plus près ils en sont loin! J'ai ressenti leur affection comme une violence que l'on veut faire à mon âme [1].

Tel est le drame. Ces réflexions sur votre écrit, que je produis aujourd'hui, c'est une scène de plus que je suis en train d'en vivre, mettons la scène VI de l'acte V; car en lisant la déclaration qui me provoque, tout de suite je sens *adversum me proximus meus.* Je ne vous ai jamais vu, mon Père, et cependant c'est vous que j'appelle *proxi-*

1. Traduction : Paul Claudel.

mus meus. Prêtre chrétien, vous êtes mon ami et mon proche. Pourquoi faut-il que je vous sente contre moi? Pourquoi faut-il que je ressente votre affection comme une violence que vous voulez faire à mon âme? Cet homme que vous êtes, il a ceci de particulier, je le répète : il est prêtre, il est religieux. C'est un prêtre qui vient à nous, qui se lève contre nous. Nous l'aurions voulu paternel, fraternel, aussi désireux de nous consulter que de nous conseiller. Pour nous, c'eût été très émouvant. Nous n'avons pas l'habitude. Nous avons d'autres habitudes. On nous regarde d'ordinaire comme des êtres à part, sympathiques bien sûr, mais pas toujours très raisonnables, obstinés en leur étroit point de vue, dont il vaut mieux se méfier un peu.

Nous aurions aimé, en vous lisant, nous sentir obligés de dire : voici du moins quelqu'un qui ne se défie pas; qui recherche avec nous conversation. Qui sait que, derrière une disparité de vocation, se cache, de nous à lui, une étrange analogie d'aspiration, que ses préoccupations sont nos préoccupations, ses angoisses nos angoisses, que son espérance et la nôtre ne font qu'une. De lui à nous, il y a confiance et j'entends bien le mot : il y a foi commune.

On parle de notre « sensibilité de musicien ». On parlerait équivalemment de notre « sensibilité de poète ». Quand je dis : équivalemment, je veux dire que, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une espèce de précaution oratoire. « Sensibilité de » signifie : sentiment singulier qu'éprouvent seuls les spécialistes mais dont les « honnêtes gens » n'ont pas à tenir compte. Pourquoi en tiendrait-on compte en effet, car, à quoi servent les poètes

dans une république bien ordonnée? Il y a longtemps qu'un vieux Grec s'est posé la question. Mais j'entends quelqu'un répondre : notre génération « a reçu de ses poètes ce que ses prêtres lui ont refusé. Je ne jette pas de suspicion sur le renouveau catholique auquel nous assistons : un mouvement liturgique en plein essor, un renouveau mystique, un mouvement missionnaire, un mouvement collectif de redécouverte apostolique, un mouvement théologique, ce sont là d'assez beaux fleurons à la couronne de notre mère la Sainte Église. Beaucoup de ces mouvements trouveraient leur plein épanouissement s'ils étaient servis, dans la même Église, par un *mouvement poétique.* » C'est déjà bien. C'est même très bien. Mais mon souffleur va plus loin. « La mystagogie chrétienne, elle, qui possède les RES, meurt... parce que ce qui est atrophié en elle, et, dans d'immenses territoires, frappé d'une sclérose mortelle, c'est le sens *poétique...* : elle n'est plus capable de s'assimiler les images qu'elle porte. Elle les traîne; elle ne joue plus avec. — Si l'on veut s'en convaincre, il suffit de voir ce que deviennent les conclusions les plus révolutionnaires d'un congrès de pastorale liturgique, quand on les retrouve au niveau de la pratique ou de la catéchèse courante; le mystagogue devenu professeur d'images, quand ce n'est pas bonimenteur, galvaudant les plus sublimes réalités du monde. Mieux valait alors lui laisser son catéchisme; et laisser les perles aux antiquaires. Il faut se hâter d'en finir avec les aspects éculés et commerciaux du mouvement liturgique, et appeler de ses vœux la création d'un centre qui ne soit pas pastoral, si, comme il est à craindre, la qualité de pasteur, telle qu'elle est

homologuée par la pratique ecclésiastique, est exclusive en fait de celle de poète. »

Il est clair qu'en ce péan l'humour ne s'excite que pour dissimuler la larme toute proche. Mais à de telles plaintes dont nous percevons en nous l'écho nostalgique, on voudrait porter apaisement. On ose élever une revendication, douloureuse, en faveur de la poésie, une défense du poète, c'est-à-dire du créateur, cet individu étrange — j'allais écrire étranger — qui prétend, par son œuvre, non seulement dilater les cœurs, mais les ouvrir au monde intérieur. Car voilà bien le scandale et le mystère de la poésie : cette espèce d'ambition qu'elle a du côté du sacré, de lui ressembler et d'y introduire, cette ambition qu'elle ne cache pas d'accointance avec les valeurs d'éternité, cette audace qu'elle manifeste de se présenter comme le signe, l'indice de la présence en nous d'une faculté capable de concevoir Dieu.

*

J'indique, j'indique. A quoi bon insister? Tout le monde sait cela... Vous tout les premiers, mes Pères. Quant à ceux qui ne l'ont pas découvert tout seuls, à quoi bon essayer de le leur expliquer?

*

Mais ce n'est pas tout. Vos lignes sont riches, mon Père. J'y ai fait bien d'autres découvertes. Ainsi, ce texte dont il faut bien que je vous entretienne un peu : « Avant d'être un livre de chant,

une discipline musicale ou le maquis des cantiques en langue vulgaire, le chant religieux a été et demeure une *fonction liturgique* vivante, un ministère, un *service* au sein de l'assemblée des croyants. »

Quand, plus haut, j'ai voulu définir la *Messe*, je l'ai qualifiée : composition fonctionnelle. On voit à quel point je suis d'accord avec la formule que je viens de produire. Considérer la chose sous cet angle est nécessairement notre point de vue de musicien. Je dis : de musicien, entendant par là que ce point de vue est celui du spécialiste; lequel ne peut satisfaire aux exigences de sa spécialité qu'à la condition de bien savoir et de bien observer quelle place il occupe dans le *service* du culte. En tant que musicien, en tant que spécialiste, il n'a pas le droit de l'oublier. S'il l'oublie, il se dévalorise.

Sa situation à l'égard du drame de l'autel est exactement celle du musicien de théâtre à l'égard de la scène. Pour le musicien de théâtre, *il y a d'abord l'action.* Sa musique n'existe qu'en fonction de cette action. C'est le drame qui lui dicte ses mélodies, ses rythmes, sa recherche harmonique, les couleurs de son orchestration, les accents, les traits de caractère de sa musique. Elle n'existe, cette musique, qu'en fonction du drame qui l'appelle et qu'elle commente. C'est lui, le drame, qui exige ici le soprano, là le baryton, ailleurs le chœur; c'est lui qui postule ici les cordes, là les cuivres ou la batterie. Avant d'être un livre de musique, soumis à une discipline musicale, la partition est une fonction dramatique vivante, un ministère, un service au sein de l'assemblée des spectateurs-auditeurs.

Considérons un peu les relations du musicien

et du dramaturge [1]. Ce regard nous fournira des données concrètes grâce auxquelles nous comprendrons mieux la position du musicien dans la fonction liturgique, son rapport avec la liturgie, son rôle à la fois prépondérant, essentiel et subordonné, conditionné [2].

« Cette mise en scène (pour le *Christophe Colomb* de Claudel) est de Jean-Louis Barrault, c'est-à-dire qu'on ne peut rêver un artiste plus pénétré de la pensée claudélienne et plus apte à l'exprimer avec génie. La musique alors doit être à son service, doit aider ses mouvements scéniques, jouer le rôle d'une espèce de projecteur pour le rythme comme un projecteur aide, de son efficacité lumineuse, l'éclairage des décors. »

Qui parle ainsi? Darius Milhaud [3]. Il continue : « Jean-Louis Barrault avait la gentillesse de venir chez moi, boulevard de Clichy, pour m'expliquer ses idées, les commenter, les mimer. Il lisait le texte, expliquait le rôle qu'il désirait que la musique y jouât. Il l'expliquait presque chorégraphiquement... Tout en faisant des commentaires où le geste, la voix, la démarche exprimaient le sens du drame. Jean-Louis Barrault me fournissait les minutages [4]... »

Plus étroits encore sont, au même propos, les

---

1. Ne pas oublier que, dans l'antiquité (grecque), musicien et dramaturge ne formaient qu'un seul et même personnage. Il fallait que le dramaturge fût musicien pour conduire le drame jusqu'à ses confins extrêmes.

2. Que le lecteur veuille bien, dans la suite immédiate de ce texte, penser musicien et liturge à chaque fois qu'il lira musicien et metteur en scène.

3. Cf. *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, 1er cahier, p. 42.

4. Même référence.

rapports d'Honegger et de Claudel : Honegger se veut serviteur. Sa grandeur est d'avoir si bien compris ce rôle. Il est le « collaborateur », celui qui travaille avec... Mais pourquoi insister ? Tout le monde n'a-t-il pas dans la mémoire les témoignages qu'il a rendus à cet égard, en interview, dans la presse, à la radio, bref, en toute occasion. Ce qu'il faut noter cependant, c'est que Claudel n'est pas seulement pour Honegger ce que Jean-Louis Barrault est pour Milhaud : un metteur en scène à qui la musique offre ses possibilités d'action. C'est pour l'achèvement même de son œuvre que Claudel appelle l'activité créatrice d'Honegger. Honegger est un membre qu'il s'ajoute à soi-même, nécessaire à l'expression totale de sa pensée, de son émotion, de son drame intérieur. Telle s'affirme l'intimité du poète et du musicien qu'en de certaines œuvres (*La Danse des Morts* par exemple), on ne sait plus bien quel est le créateur, à qui l'œuvre est redevable de son *tonus*. Interrogez Claudel : il doit tout au génie d'Honegger. Interrogez Honegger : il n'a fait qu'obéir.

Ainsi, les musiciens qui dotèrent la liturgie des compositions les plus propices à en exprimer l'âme, vous diraient-ils que c'est à elle qu'ils doivent d'être qui ils sont. Il devient impossible, en pareils cas, de distinguer qui donne de qui reçoit. En vérité, celui qui donne *est* celui qui reçoit...

Dans le drame, le musicien ne doit avoir d'autre objectif que de créer autour de l'événement une espèce de tapisserie sonore sans jamais interrompre en s'intercalant comme un numéro. Nulle autre mission pour lui que de répondre à la parole et aux actes par le chant, d'instaurer autour de la réalité présentée par les acteurs un murmure de

poésie et de rêve, de rendre comme sensible cette présence au-dessus du drame sans quoi ne serait pas révélée sa plénitude. Nous ne sommes rien. Nous sommes essentiels. Nos notes ne comptent pas. Elles disent ce que les mots restent impuissants à exprimer...

Cela, nous l'avons éprouvé nous-mêmes de la façon la plus vive en collaborant avec Jacques Copeau.

Son *Petit Pauvre* est tout rempli de musiques chorales. C'est le chœur qui ouvre le jeu, faisant une entrée solennelle en psalmodiant. C'est lui qui prononce le dernier mot, le mot qui dit tout : AMEN. De l'Introït à l'*Amen*, il ne cesse d'être mêlé à l'action. Personnage parmi les autres, il chante et il joue, il provoque et il répond, il commande ou obéit, il se fâche ou il bénit, il se lamente ou il s'exalte, mais surtout, avec les oiseaux d'abord, puis avec François mourant, il est celui qui partage la louange et le ravissement. En lui, le rayon lumineux émané de la sainte figure trouve son point de réflexion. Il est la grâce de François sur ceux qui l'entourent répandue. Il est la présence de la musique autour de celui dont la vie tend à n'être plus que chant.

Du moins, tout cela est-il ce que nous avons désiré, pénétré, au moment où nous travaillions, de cette idée qu'il n'y avait pas pour nous d'accomplissement plus achevé que celui qui nous viendrait d'une soumission consentie.

Il est difficile de dire à quel point cette soumission comble celui qui l'éprouve, lui donnant un sentiment de plénitude et d'assurance qu'en aucun autre cas il ne connaît.

Qu'on me permette d'évoquer encore un sou-

venir personnel de collaboration avec Copeau. Il s'agit de la dernière représentation théâtrale qu'il ait préparée : un mystère du XV^e^ siècle représenté dans la cour des hospices de Beaune. Ce jeu, le *Pain doré*, il le voulait tout baigné de musique. C'est alors que le travail commun commença. Je reçus une copie dactylographiée où les moindres détails m'étaient prescrits en marge, au crayon. Je n'avais plus qu'à suivre, c'est-à-dire à choisir ou écrire les pièces qui conviendraient. Ce qui fut fait.

Vinrent les répétitions sur la scène provisoire érigée autour du puits fameux. Les besoins surgirent : « Il me faut des trompettes. » On eut des trompettes. — « J'ai vingt pas à faire pendant que vous jouez d'une façon éclatante. » On écrivit une fanfare éclatante. — Dieu et sa Mère descendent du paradis et y remontent ensuite; le chœur doit commencer quand ils se lèvent de leurs trônes et la dernière note meurt pendant qu'ils s'assoient : soixante-quatre pas. » On eut un chœur de soixante-quatre pas. Et pendant que la Vierge s'asseyait, le dernier accord rejoignait le silence. — De tout ainsi. Il était le musicien. Moi, l'acteur. Je crois que j'avais bien compris mon rôle qui était : obéir, au besoin devancer son désir. Aussi, chose étonnante, le metteur en scène et le chef de chœur travaillèrent ensemble sans se disputer jamais.

Si j'ai tant insisté sur les rapports du metteur en scène et du musicien, c'est qu'il fallait faire bien comprendre que le cas du musicien d'église n'est pas un cas particulier.

Avec insistance, je le redirai : il n'est point pour nous, musiciens, de manière de travailler

plus provocante, plus suggestive que celle-ci. J'irai plus loin, je dirai : plus désirée.

L'application à la musique sacrée va de soi. Le musicien ne peut songer à écrire une messe ou un motet sans se sentir *au service* du Drame. Et l'action dramatique conditionne tous ses actes. S'il l'oublie, c'est une faute professionnelle qu'il commet. Je dis, j'y insiste : le « métier » à lui seul exige de celui qui le pratique l'intelligence de son rôle fonctionnel. Ce dernier mot étant entendu dans son sens le plus rigoureux. Ici comme au théâtre, la musique doit coller au Drame; elle doit pour ainsi dire en établir l'électrocardiogramme. Mais attention! Non pas une figuration abstraite des mouvements du cœur et de l'esprit du musicien, mais une sorte de géométrie dont les figures, c'est-à-dire les thèmes musicaux sont des personnages vivants qui participent à la célébration liturgique, qui parlent, qui bougent [1]... Les deux drames se conjuguent, se superposent, se mêlent, le musical et le liturgique (le second donnant à l'autre sa raison d'être profonde), pour constituer le Drame.

Comme vous avez raison, mon Père, de dire qu'on ne peut pas envisager à part le problème du chant, qu'il faut le situer dans l'ensemble des signes par où s'exprime la liturgie. Que la crise du chant religieux et la crise liturgique ne forment qu'une seule et même crise. Ce serait une erreur, et une erreur grave, de considérer le chant sous un angle autonome : le chant liturgique ne trouve pas sa loi en soi, il la trouve hors de soi, plus

1. J'ai expliqué cela minutieusement dans *Palestrina ou la Poésie de l'exactitude.*

haut que soi; il la trouve dans ce dont il est l'expression. Sa qualité vraie est conditionnée par la docilité avec laquelle il se soumet aux sollicitations, aux suggestions du drame liturgique.

Il n'y a pas, quoique l'on en dise, le point de vue de l'artiste et le point de vue du chef de l'assemblée. Cette distinction serait une erreur extrêmement grave. L'artiste ne fera « ce qui convient » que s'il est pénétré des préoccupations qui animent le chef de l'assemblée. Quant à celui-ci, il faut oser le dire, il commet une erreur fondamentale, une erreur *professionnelle* s'il prétend ignorer les postulations musicales ou s'y soustraire.

Je répète que le chef de l'assemblée et son musicien se trouvent dans le même rapport que le metteur en scène et son musicien. En nulle autre occasion le mot : collaboration ne rencontre application plus complète, plus étroite, plus radicale...

Au théâtre, le compositeur de la partition et le metteur en scène ne peuvent pas ne pas être d'accord. C'est au point que la volonté de l'un pourra être déterminante des actes de l'autre. Entre mille exemples possibles, celui-ci, bien connu : c'est aux exigences de la mise en scène, exclusivement à cela, que nous devons les admirables interludes de Pelléas. — Comme le musicien obéit aux sollicitations du metteur en scène, celui-ci, pour régler les mouvements scéniques, ne manquera pas de faire appel aux suggestions de la musique et de s'y plier. Cet accord doit aller très profond : il détermine chez les deux personnages dont nous nous occupons une identité foncière de comportement. Il postule chez chacun d'eux aptitude de l'esprit à pénétrer dans l'autre et à se laisser pénétrer par lui.

Ainsi le musicien et le chef de l'assemblée, qui poursuivent un but unique, ne l'atteindront que s'ils sont parvenus à une intelligence commune, unique, de l'action à laquelle ils sont tous les deux mêlés. C'est à cette condition impérieuse, inéluctable, qu'ils pourront, d'un commun accord, choisir pour le faire entendre ou chanter à l'assemblée, le « langage le plus juste qui convienne à sa foi ».

Mes Révérends Pères, je vous avais promis une longue lettre. Ma longue lettre est finie. Je ne prétends pas que le sujet soit épuisé. Je me suis seulement efforcé de mettre bien au clair ce qui me paraît être l'essentiel, ce qui jusqu'à présent a provoqué tant de conflits. Conflits qui avaient pour motif principal une méprise qu'il fallait dissiper. Je crois pouvoir l'affirmer : il n'est pas un musicien digne de ce nom qui n'accorderait crédit aux affirmations que pose cette lettre. Quant à ceux que vous désignez par cette expression : « Chefs de l'assemblée » et que d'autres appellent : pasteurs, je n'ai point qualité pour répondre de leurs intentions...

*

Finie ? Eh bien, non, ma lettre n'est pas tout à fait finie. Une lettre n'est jamais finie : il y a toujours quelque chose qui n'a pas été dit. Il se trouve aujourd'hui que ce quelque chose ne manque pas d'importance. D'où obligation pour moi d'ajouter *in extremis* un *post-scriptum*. Quand Darius Milhaud se trouve en présence de Jean-Louis Barrault, il n'a aucune peine à se soumettre : Barrault est un maître. Quand Honegger se trouve en présence de Claudel, dominé

par le génie, il appelle, il sollicite les conseils, les ordres. Il s'y soumet avec une humilité d'enfant : Claudel est son maître. Quant au musicien du *Petit Pauvre*, il a assez dit plus haut dans quels sentiments il travaillait avec Copeau. Pour lui, Copeau était un maître.

Ce qui me rappelle une aventure à laquelle je me suis trouvé étroitement mêlé. C'était au printemps 1918. Les Allemands poussaient leur dernière grande offensive. Nous étions en Champagne et nous reculions sur un plateau dénudé. Mon bataillon tenait le contact avec un ennemi qui s'avançait par bonds à deux cents mètres. Le capitaine Borrel, qui commandait l'évolution, obtenait des mouvements aussi ordonnés, aussi tranquilles que si nous avions fait l'exercice dans la cour du quartier. A un certain moment, les hommes s'aperçurent que le capitaine était blessé : deux d'entre eux l'aidaient à se retirer. On vit aussitôt s'avancer pour prendre la tête du bataillon le capitaine X...

Borrel était un notaire de Manosque, très aimé des hommes qui avaient en lui la plus grande confiance. X..., vieux sous-officier rengagé, devenu capitaine *per accidens*, était universellement détesté. A peine eut-il paru que tout le bataillon, affolé, s'enfuit dans toutes les directions.

Borel était un maître...

X... n'était pas autre chose qu'un monsieur : *c'est-moi-qui-commande-ici*.

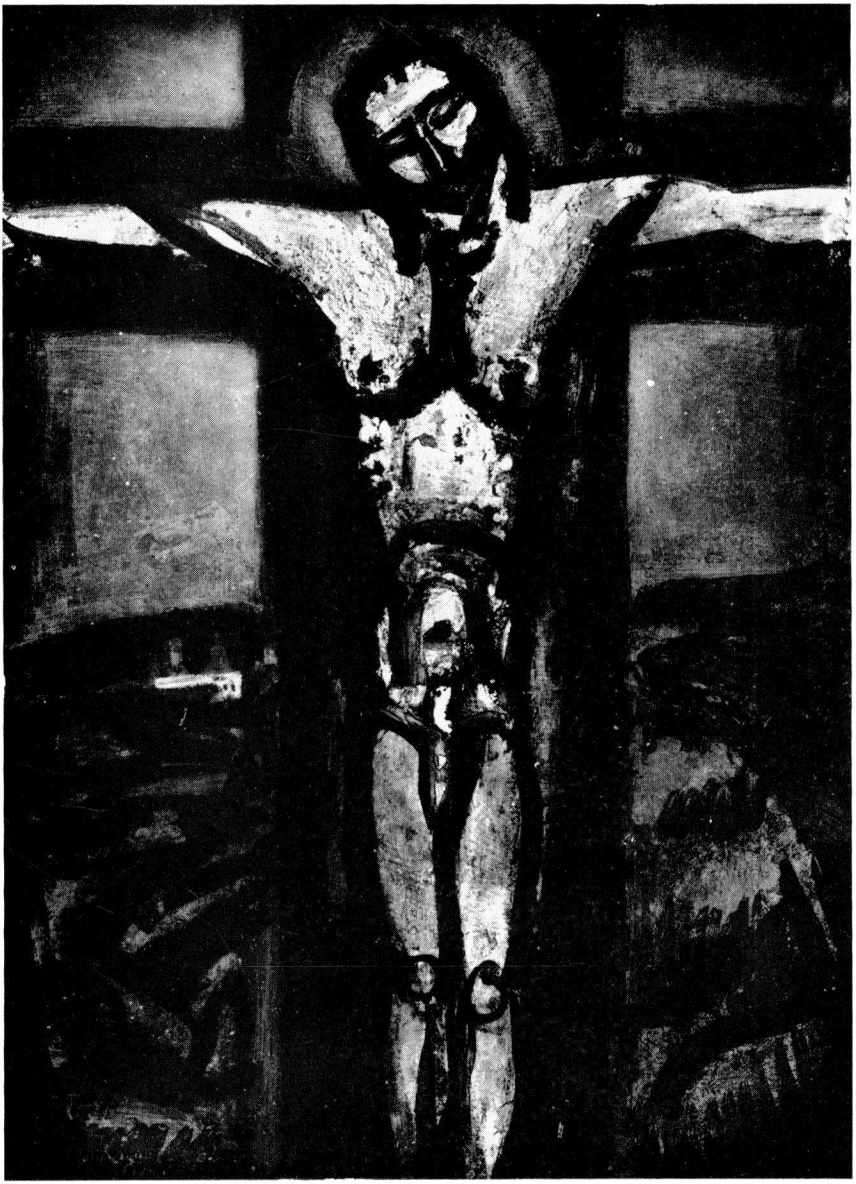
Comme vous voyez, mon Père, ce que j'avais oublié n'était pas sans importance. Peut-être, même, cela demanderait-il un certain développement. Vous le ferez aussi bien que moi. Je vous en laisse le soin et je vous présente mon respect.

LES DEUX TÉMOINS DE LA GLOIRE ET DE LA MAJESTÉ

Le chœur est, dans la fonction liturgique, un personnage nécessaire. Il a son rôle propre. Il ne saurait disparaître sans que le drame soit tronqué. C'est là une vue traditionnelle par où la célébration catholique s'atteste calquée sur l'office divin de la synagogue. On sait la place que détient la *Schola cantorum* dans une messe papale dès le temps de Grégoire Ier. On sait que les papes se sont toujours fait une obligation d'entretenir une chapelle chargée du chant; que les exécutions de la chapelle papale sont, depuis des siècles, une des gloires romaines. On sait avec quel soin et au prix de quels sacrifices bien souvent les évêques font vivre auprès de leurs cathédrales ces maîtrises qu'ils aiment retrouver autour du trône pontifical quand ils officient; maîtrises qui peuvent être l'honneur d'une ville, d'un diocèse, d'un pays...

Ce goût des chefs s'explique aisément : l'Église — d'innombrables textes des Pères sont à notre portée pour l'établir — a toujours cru en l'efficacité de la musique, à condition que, bien appropriée aux textes qu'elle rehausse, elle bénéficie d'une interprétation de qualité. L'Église a tou-

jours souhaité mettre au service du culte les plus belles productions de l'esprit et de la main des hommes. Elle a vu naître dans son sein, après la monodie grégorienne, l'art polyphonique. Elle l'a encouragé. C'est invités par elle que travaillèrent les Palestrina, les De Lassus, les Victoria. Elle a compris que grâce à eux l'office prenait une grandeur incomparable; que la majesté divine qui devait s'exprimer par les moyens les plus magnifiques trouvait en eux des interprètes qualifiés. Quand Pie XI, résumant toute une tradition de pensée archiséculaire, disait : « La polyphonie palestrinienne est pétrie de sagesse chrétienne », non seulement il exprimait une idée profondément vraie, mais il formulait une sorte d'axiome technique d'une telle importance qu'un long article ne suffirait pas à son explication. La fidélité de l'Église aux chefs-d'œuvre qu'elle a suscités, aux trésors qui lui appartiennent est un des traits de son caractère. Elle les regarde comme son patrimoine. Ils sont à ses yeux l'expression achevée de sa propre pensée. Elle se sent atteinte par qui les menace. Elle sait que la qualité du culte serait amoindrie s'ils venaient à disparaître. Pie X nous l'a formellement redit en des termes qui restent présents à toutes les mémoires. Il est formel, impérieux. Il veut que des chœurs soient créés partout où cela est possible. Il veut que l'usage de la polyphonie soit entretenu; qu'elle soit enseignée dans les séminaires. Le maître de chapelle qui, gagné à la cause du chant populaire, accepterait de voir reléguer son chœur, manquerait grossièrement à ses obligations. Et s'il allait jusqu'à admettre que de grands offices — les offices pontificaux par exemple — soient privés de la magni-



Rouault rejoint les vieux maîtres sans les imiter... Miserere. Eau-forte de GEORGES ROUAULT. Miserere : ...sous un Jésus en croix oublié là. *(Musée de l'Art moderne. Cl. Hurault.)*

ficence que leur confèrent les splendeurs chorales, il mériterait d'être destitué.

Cent vingt choristes exécutent l'Introït ou l'Alleluia. Non seulement, suivant la banale expression, ils ne forment qu'une voix, un corps unifié, mais les voici imprégnés de la Parole, qui participent à sa vertu unificatrice. Adhérant ensemble au texte et à la mélodie que l'Église a retenue pour l'accompagner, ils en reçoivent communication de quelque chose d'immense et d'indivisible, avec commission de le faire entendre à la communauté. A ce moment, ce n'est plus eux seulement qui chantent, ce n'est plus, avec eux, uniquement cette assistance qui les entoure, c'est toute l'Église, en arrière prolongée par l'Église aux yeux bandés. Ainsi entrent en jeu, avec tous les fidèles vivants, toutes ces populations disparues qui, d'Abraham à Jean-Baptiste, du Jourdain à l'Euphrate, s'exprimèrent par les mêmes strophes, et « cette immense circonscription de la chrétienté qui, hors de nous, à des distances astronomiques », mène, en même temps que nous, son éternelle liturgie, nous remettant seulement, à nous, ici, en cet instant, pouvoir d'expression. Nous sommes, je l'ai déjà dit, je dois le redire, des représentants, des délégués, des chargés d'affaires, des fondés de pouvoir. Plus, nous sommes des intercesseurs, des suppliants. Il faudrait, pour développer toute la richesse de ce dernier mot, relire la première partie des *Suppliants parallèles* de Péguy, pages étonnantes où sont comparées la supplication chorale qui ouvre l'*Œdipe roi* de Sophocle et la supplication adressée au tsar par les paysans russes sous la conduite du prêtre Gapone. Telle est notre ambition. Tel l'espoir qui anime notre effort. Et

cependant, plus la technique du chœur sera poussée, a-t-on osé écrire, plus les résultats qu'il atteindra seront irréprochables, plus son effet sur la communauté sera infaillible : « *Un silence de mort pèse sur les nefs qu'une schola a transformées en auditorium.* » Eh bien ! non, nous n'acceptons pas ce lourd pavé. Il y a des vocations diverses. Nous avons la nôtre. Le prêtre monte en chaire et il enseigne. Le chœur, à sa manière, traduit cet enseignement. Ce que, tout à l'heure, on expliquait à l'intelligence, il tâche de le faire passer au cœur. Parce que nous chantons Palestrina, Victoria, on prononce le mot *conservatoire*, on évoque ces musées où l'on ne veut voir que des sortes de nécropoles. Allons donc ! Toutes ces admirables images dont l'*Art catholique* a rempli nos paroissiens, ces primitifs auprès de qui la piété chrétienne, maintenant, aime tant se raviver, s'orienter, ces anciennes peintures dont notre imagination cherche à s'inspirer quand elle veut peupler le ciel de figures pas trop indignes, va-t-on les proscrire ? Ce qu'on dit des musées, des conservatoires, pourquoi ne le dirait-on pas des bibliothèques ? Pourquoi ne proscrirait-on pas aussi tous ces vieux Pères que les de Lubac, les Bardy, les Daniélou s'appliquent à faire connaître ? Eux aussi représentent une expression de la pensée chrétienne d'autrefois et qui est devenue presque inaccessible à beaucoup d'hommes de notre temps. Comme Origène, comme Fra Angelico, Thomas-Luis, le vieux prêtre de Victoria, est une grande âme ; le même souffle qui traverse les poèmes de saint Jean de la Croix ou les écrits de sainte Thérèse anime ses contrepoints. Et l'on accepterait d'oublier cela, on empêcherait ce souffle de continuer à se répandre dans nos églises

au nom d'une renaissance liturgique populaire, souhaitable, certes, mais à condition qu'elle n'entraîne pas la destruction de ces fleurs de notre foi.

« Nécropole », a-t-on prononcé à propos de ces temples que, paraît-il, certains parmi nous ont tendance à transformer en musée de la musique. Nécropole? Palestrina, Victoria, de Lassus, les vieux maîtres grégoriens, ces morts-là sont les plus vivants des vivants. D'autres sont morts bien avant de rendre le dernier soupir. Eux vivront tant que vivra la gamme à sept degrés. Ils vivront, cela veut dire : ils parleront, ils chanteront, ils célébreront la gloire de Dieu dans tous les temples où il y aura un chœur apte à les produire. Ils vivront, cela veut dire qu'aux fidèles ils présenteront un écho de cette musique éternelle à laquelle nous espérons participer un jour. Ils nous entraîneront dans leur propre mouvement. Ils exciteront chez nous non seulement l'appétit, mais l'aptitude. Ils nous aideront à nous ressentir qui nous sommes : des êtres sensibles à l'expression des mystères. Car, dans nos églises, il ne manque pas d'auditeurs qui goûtent la prière chantée et s'y unissent d'intention. Il ne manque pas d'auditeurs accessibles à la poésie d'une page de Josquin des Prés, et chez qui l'émanation poétique suscite cette élévation de l'âme qui se confond avec la prière. Ces auditeurs se recrutent dans tous les milieux; s'ils sont une élite spirituelle, ils n'appartiennent pas nécessairement à une caste privilégiée. Le silence qui se répand sur les nefs, loin d'être un silence de mort, doit être un silence de vie. Loin d'être transformée en auditorium, l'église peut devenir, par le ministère du chœur, un refuge où l'on se recueille sous la projection vivante de la parole

de Dieu. Et s'il est souhaitable que le peuple chante, il faut aussi qu'il écoute. Il faut, si l'on veut qu'il perçoive cette voix qui se profère dans le secret du cœur, qu'il s'habitue à entendre. Loin de transformer l'église en salle de concert, c'est la mission du chœur d'en faire un lieu de prière, un lieu où l'on apprend à se taire. Conservatoire, musée? non, c'est d'action qu'il s'agit; d'action dans le sens le plus relevé du terme; action propre à susciter cette joie qui est le commencement de l'amour. Dans ce que l'on appelle « action catholique » le chœur tiendra le rôle qui lui revient, ou, à cette action, il manquera un personnage essentiel. Et son rôle, il le tiendra d'autant plus efficacement que sa technique sera plus parfaite.

*

Tout cela, l'Église le sait. C'est pourquoi elle a accueilli le chœur. C'est pourquoi elle tient à lui. Mais il n'en est pas moins sûr qu'elle désire voir les fidèles s'associer au chant. Elle sait qu'une foi qui s'exprime se renforce du fait et qu'il n'est pas d'expression plus efficace, à l'office, que l'expression chantée.

Les deux points de vue ne s'opposent pas. Il n'est que de chercher un peu pour trouver le moyen de les concilier. Nous avons examiné ailleurs un aspect de la question, celui du chant en langue vulgaire, et posé les conditions de son exercice. Nous aurons à y revenir. Mais veut-on que le peuple participe à l'exécution du chant grégorien? Il faut bien se dire que son activité en ce domaine restera étroitement limitée tant que, dans nos écoles, on s'obstinera à sous-estimer

l'enseignement du chant. Il faut se dire aussi qu'une grande partie du répertoire grégorien a été de tous temps réservée à la schola et même à des solistes. Mais quand les fidèles, par les moyens simples que nous ne cessons de préconiser, auront pris goût au chant, pourquoi n'envisagerait-on pas de ressusciter ces exécutions alternées que la Renaissance a connues ? La nef chanterait à l'unisson un verset sur deux du *Kyrie*, du *Gloria;* le chœur répondrait à quatre ou six voix. Ainsi s'instaurerait le dialogue, chacun y tenant un rôle approprié à ses moyens. Palestrina, Victoria, d'autres ont écrit de ces polyphonies alternées. Nous avons, il y a quelques années, enregistré des compositions ainsi conçues. Simple suggestion, mais dont il sera bien permis d'envisager les conséquences.

Si les fidèles prenaient un contact personnel avec des œuvres de qualité; s'ils participaient, même sous la forme indirecte que nous venons de proposer, à leur exécution; si l'on ne croyait pas déchoir, en chaire, en s'appliquant à les leur faire goûter, comment ne sentiraient-ils pas peu à peu la médiocrité des productions auxquelles ils sont attachés ? Faire chanter par le peuple des œuvres simples, mais belles, c'est, pour les musiciens, se préparer un auditoire propre à saisir la vertu des compositions des vieux maîtres; c'est former, pour les compositeurs contemporains qui écrivent pour l'Église, un public disposé à les entendre. « Ce sont les auditeurs qui font les orateurs », disait Bossuet. Au peuple, s'il chante habituellement des mélodies de Goudimel ou de Gobert, il faudra une polyphonie qui sonne la force et la pureté, qui exclut toute mièvrerie.

Qu'importent les accords employés, qu'ils soient ceux du XVIe siècle ou ceux de notre temps, pourvu que passe au travers le même souffle qui traverse les mélodies fermes de nos vieux maîtres ? Faire la part des fidèles dans nos offices, c'est les préparer à écouter, à s'associer, à participer. Les musiciens doivent être les premiers à désirer qu'un public se forme pour eux. Et quel meilleur moyen de le préparer, ce public, que de l'habituer lui-même à ouvrir la bouche et à chanter ? Quel meilleur moyen de donner à une société le besoin d'un art que de le lui faire pratiquer ?

Car, si l'artiste n'a pas de public, pour qui écrira-t-il ? Ou bien il se taira, ou bien il écrira des œuvres sans destination, il écrira pour soi... De cette nécessité d'un public, toutes les grandes œuvres, toutes les grandes formes de l'art témoignent : la statuaire, la fresque, le vitrail ont fleuri au Moyen Age parce qu'il y avait un peuple pour les lire, avide de s'instruire et de s'édifier en les contemplant. Il y avait une société qui demandait quelque chose et contribuait par ses propres moyens à le faire naître.

Péguy nous apprend, rappelait le père Duployé dans le nº 3 de *La Maison-Dieu*, qu'une poésie qui n'est pas populaire n'est pas une poésie au grand sens du terme. Copeau nous apprend qu'un théâtre qui n'est pas populaire manque à l'essentiel de son destin et prive son inspiration d'une source irremplaçable. Nous réclamons à notre tour une musique populaire d'église. Elle existe, belle, prête à être chantée. Nous supplions qu'on se préoccupe de la faire retentir sous les voûtes de nos églises. Quand le peuple la chantera, c'est lui qui, alors, aux musiciens, fournira des thèmes sur

lesquels ils écriront des polyphonies, des pièces d'orgue où le peuple reconnaîtra son visage, son âme. A cette entreprise, il aura gagné, lui, le peuple, la connaissance d'un art qui lui est accessible, qui est l'expression même de sa vie intérieure, et nous, nous y gagnerons un public qui à la fois nous entraînera et nous comprendra. Alors, nos chants lui iront au cœur, comme les pièces d'orgue d'un Bach parlaient à ses auditeurs. Car c'est bien ainsi que l'art d'un Bach est né : du public qu'il devait atteindre, public de chanteurs de chorals. Bach ne se croit pas humilié d'accompagner le choral; il le fait avec soin. Et, sur ces thèmes populaires, il brode des variations où ses auditeurs suivent sans peine le thème qui leur est familier; par lui, ils sont introduits au cœur de l'œuvre géniale. Du choral, naîtront la Cantate, les Passions, qui ne sont autre chose que des suites de chorals populaires entremêlés d'airs et de chœurs où le lyrisme se donne libre cours. C'est par le choral que le public est initié à ces œuvres de grande dimension. Tout un peuple, dans la Cantate, a senti son lyrisme personnel s'exprimer. Cette frondaison magnifique issue du choral, c'est-à-dire de ce qu'il chante, lui, il s'en regarde, à juste titre, comme le père nourricier.

Nous avons connu, nous catholiques, sous une autre forme, de ces rejetons généreux. Le grand art polyphonique de la Renaissance, les messes en particulier — les symphonies du temps — sont inspirées le plus souvent de thèmes connus de tous. Quand le chœur chantait au XV^e^ ou au XVI^e^ siècle une messe *Ave Maris stella*, il avait devant lui un public tout prêt à le suivre. Ce public, l'*Ave Maris stella*, il le chantait lui-même.

Dans l'œuvre polyphonique, il était préparé à voir le développement de sa propre pensée, l'épanouissement de sa propre vie intérieure.

S'il est en soi désirable que le peuple chante à l'église; si, dans son intérêt, nous devons tendre à l'associer au chant, ne perdons pas de vue, nous, musiciens, que nous contribuerons, en l'y incitant, à susciter ce public dont nous avons besoin.

*

Nous voulons que le peuple chante. Force est de reconnaître que son activité restera étroitement limitée tant que, dans nos écoles, on sous-estimera l'enseignement du chant. Nous l'avons dit souvent. Il convient d'y insister.

On parle de résultats obtenus rapidement. Il faut l'avouer, les moyens de fortune, sauf en des cas exceptionnels, ne donnent que des résultats précaires. Parfois, des tentatives animées de bonnes intentions ont les plus fâcheux effets. C'est ainsi qu'en telle paroisse, le chœur paraît condamné, parce qu'on a voulu que le peuple chante. Qu'y a chanté le peuple, que chantait-il le jour de Noël, le jour de Pâques, que chantera-t-il le jour de la Pentecôte? La Messe la plus médiocre du *Kyriale*, l'éternelle *Messe des Anges*, qui n'est pas même du chant grégorien. Et la chante-t-il réellement? Nous avons posé la question... On a tué le chœur. Les fidèles ne chantent pas, ou si peu... *Un silence de mort pèse sur les nefs.*

Autre exemple : une église possède une bonne chorale. Il est un jour décidé qu'à partir du dimanche suivant les fidèles chanteront. On installe un micro derrière le chœur, devant le micro un entraîneur. Le jour venu, l'entraîneur « donne »

de toute son âme; mais qui entraîne-t-il? Personne. On recommence une fois, deux fois. L'expérience est considérée comme démonstrative; on renonce à faire chanter les fidèles.

Nous voulons autre chose. Nous voulons que le peuple chante. C'est-à-dire : nous voulons susciter une tradition ou la ressusciter, éveiller un goût, créer des habitudes. Cela ne se fait pas par simple décision. Il ne s'agit pas de promouvoir un mouvement d'opinion, mais de provoquer un besoin, de faire naître un appétit.

Que notre génération doive se contenter de résultats incertains, soit, mais voulons-nous obtenir des résultats authentiques? Il nous faut alors entrer dans une entreprise bien calculée.

Il ne viendrait à personne l'idée de prescrire que tous les fidèles feront des statues ou des tableaux. On sait que, pour peindre ou sculpter, il ne suffit pas d'avoir des mains; il faut savoir s'en servir. Et, pour savoir, avoir appris. Décider que les fidèles chanteront, affirmer qu'ils le peuvent sous prétexte qu'ils ont une bouche, une langue dans cette bouche, deux cordes vocales derrière cette langue, et ne pas leur apprendre à se servir de cet outillage, c'est aller droit à l'échec.

Les fidèles obéiront, comme ils pourront, une fois, deux fois... En des circonstances particulières où ils éprouvent un singulier besoin de se manifester à eux-mêmes leur foi, ils feront un effort : ils rechanteront les cantiques de leur enfance. Cela est bien; cela est méritoire. Mais cela ne suffit pas. Nous ne voulons pas que les fidèles fassent un effort occasionnel. Nous voulons plus que cela; nous voulons que les fidèles désirent chanter.

Cependant, musiciens d'église, nous n'acceptons

pas d'être tenus pour les artisans d'un objet de luxe. Nous ne l'avons jamais été. C'est au nécessaire que nous travaillons. Nous sommes des hommes d'action. Nous assumons un rôle au sein de la communauté. Et ce rôle, nous le regardons comme important, essentiel : il n'y a pas de célébration totale, parfaite, sans nous. C'est cette idée qui nous mène. Elle nous impose ses exigences. Toute notre activité de chefs de chœur est commandée par elle. C'est elle qui nous pousse à le dire : nous désirons que le peuple chante. Nous souhaitons que les assistants convaincus de nos offices s'y mêlent activement. Mais nous voulons qu'ils le fassent sans introduire la discordance dans les nefs. Mœurs nouvelles à implanter dans la société chrétienne. Donc, commencer par le commencement, conquérir l'enfant, lui enseigner le chant, lui en donner le goût.

Or, convenons-en, il est pénible de voir en quelle ambiance musicale les enfants sont tenus dans nos propres écoles; à quelle laideur les cérémonies de nos chapelles scolaires les habituent, à quel dédain de l'office chanté elles les préparent. *In hymnis et canticis?* Quelle dérision! De ces manifestations, à quoi bon faire le tableau? Tout le monde le connaît. Tout le monde le déplore. Mais alors, pourquoi ne va-t-on pas au remède? Pourquoi ne fait-on pas l'effort nécessaire? Pourquoi ne consacre-t-on pas à la préparation des offices le temps qui s'impose? Pourquoi ne s'assure-t-on pas des maîtres capables de dispenser un enseignement profitable? Le programme prime tout. L'examen l'emporte sur la formation de l'esprit.

On pourrait citer cependant telle école où la préparation des offices ne nuit pas aux études. On

pourrait donner des horaires de classe et des résultats d'examen incontestablement probants. Exceptions malheureusement! Habitués depuis toujours à la médiocrité, ceux qui pourraient agir n'en éprouvent pas le besoin, ne conçoivent pas la nécessité de le faire. Et l'eau continue de couler.

*

Si, un jour, on décidait d'améliorer cet état de choses, comment faudrait-il s'y prendre? D'abord, s'assurer des maîtres qui sachent. Il ne suffit pas de tripoter un peu le clavier ou de gratter la corde pour faire chanter les enfants. La voix humaine ne révèle ses vertus qu'à celui qui possède une technique appropriée. Sans technique on risque de consommer la laideur. Et la technique s'apprend. Un stage de l'élève-maître auprès d'un chef de chœur compétent semble indiqué. Voir travailler, questionner, provoquer des conseils, prendre des notes; bref, se constituer une méthode qui reste conditionnée par les circonstances, le temps et les éléments dont on dispose, tel sera le processus de la préparation.

Quant à l'application, elle comprendra deux phases : l'initiation, la pratique. L'initiation s'adressera aux enfants de sept à neuf ou dix ans. De dix à quatorze ans, ils chanteront. Les premiers apprendront le rudiment du solfège. « Le solfège est l'ennemi de la musique », disait Mgr Moissenet. Dans bien des cas, il l'est effectivement, enseigné par des maîtres qui ne savent pas si la voix d'enfant se prend par en haut ou par en bas et qui entraînent leurs élèves à proférer des sons hideux, gutturaux. Le solfège, dès le début, est inséparable du chant; il doit aider à en poser les

principes. Les débutants pourront en deux ans acquérir tout ce qu'il faut savoir pour participer à l'exercice choral proprement dit. Quant aux aînés, ils perfectionneront la technique vocale par des exercices appropriés et surtout par la pratique d'œuvres de haute qualité. Dans le choix de celles-ci, on accordera la priorité à la psalmodie, admirable école d'émission, d'articulation, de justesse et de pose du son, à condition que l'on sache utiliser les ressources qui s'offrent là. Le chant grégorien (qui doit rester le fond du répertoire ecclésiastique) et les œuvres de la Renaissance fourniront ensuite les compositions les mieux appropriées à la pratique de l'art choral : leurs auteurs savaient chanter.

Bref, si l'on veut que le peuple chante, il faut commencer par former des chœurs. Les monastères ne nous donnent-ils pas l'exemple ? N'ont-ils pas, depuis toujours, une schola ? Supprimez Saint-Cyr et Saint-Maixent, il n'y a plus de soldats. Supprimez la Sorbonne et l'École normale supérieure, il n'y a plus de maîtres d'école.

Un tel programme est effrayant pour les gens pressés. Et cependant, il propose un plan de travail tout à fait sommaire, le tracé inéluctable de la voie à suivre. C'est en faisant chanter que l'on donne le goût du chant. C'est en habituant l'enfant à des offices beaux, parce qu'il contribue à les rendre beaux, que l'on amènera l'homme à apprécier la possibilité, la nécessité de sa participation. Et cette joie de son enfance, il y restera attaché, il voudra la retrouver. Il chante parce qu'il a chanté. Il chante parce qu'il sait chanter. Il chante parce qu'il aime chanter. Il chante parce que les chants de l'Église lui sont familiers. Il

connaît la Messe *Orbis factor*, la Messe *Fons bonitatis*, la Messe *Lux et origo*, la Messe *Cum jubilo*... Il a dans la mémoire ces beaux chants en langue vulgaire dont nous avons parlé. Il possède tout cela comme son père *Je suis chrétien* et *Nous voulons Dieu.*

Nous n'en sommes pas là. Notre génération, celle des hommes de soixante ans, ne verra pas ce renouveau. Mais elle peut le préparer. Elle doit penser à l'avenir. Elle doit songer à ses petits enfants. Elle doit commencer le travail. Et, puisque aussi bien nous avons des écoles libres dont nous pouvons distribuer le programme à notre gré, qu'attend-on pour décider que le chant y sera enseigné? Véritablement enseigné par des maîtres à la hauteur dont le travail sera aussi méthodique que celui du professeur de grammaire ou d'arithmétique...

Veut-on ou ne veut-on pas que le peuple chante? On le veut? Qu'on l'y prépare.

*

Pour construire une cathédrale, il faut un architecte et des maçons. Quand elle est debout, le peuple tourne autour, la regarde et l'apprécie. Il voit ce qu'elle est : une maison et un signe. Il y cherche abri, refuge, conseil.

Pour décorer la cathédrale, il faut des statuaires, des peintres. Quand ils ont travaillé, le peuple s'agenouille devant les images. Elles l'aident à fixer sa prière. Nul ne lui demande de bâtir ou de peindre. On risquerait à le faire de cuisantes déconvenues. Mais on l'invite à s'associer par les moyens qui sont les siens. Les artistes donnent. Il reçoit. C'est son privilège.

Et cependant : la joie de l'âme est dans l'action, dit-on. C'est vrai. Mais ce coup au cœur que nous recevons en entrant à la cathédrale de Chartres ou à Saint-Paul de Genève ne serait-il pas une joie ?

« Qui donc, disait Plutarque, qui donc, ayant le choix, ne préférerait vivre dans la contemplation des œuvres de Phidias plutôt que d'être Phidias lui-même ? »

Ceux qui ne bâtissent ni ne peignent, ceux-là, à l'œuvre d'art, peuvent collaborer par l'admiration. Leur part n'est pas la moindre. Il n'est en rien paradoxal d'affirmer que l'on s'associe aussi étroitement à ce que l'on admire qu'à ce que l'on fait. Celui-là même qui fait, plus que par l'action de faire, n'est-ce pas par l'admiration de ce qu'il fait qu'il est ému ? Et cette joie, l'admiration, n'est-elle pas, plus que l'action, proche de la prière ? L'admiration : la forme naturelle de l'adoration.

Ces truismes évoqués, on peut risquer une question : vraiment le peuple, ainsi que certains se plaisent à l'affirmer, est-il incapable de s'associer à ce qu'il ne chante pas lui-même ? Allons donc ! Devant Bach ou devant Chartres, sa position n'est-elle pas analogue ? Ici, il regarde ; là, il écoute. Si ces grands murs de pierre lui parlent encore, pourquoi pas cette musique ? Pourquoi ne la goûterait-il pas comme je goûte la peinture, moi qui ne sais pas dessiner un pot de fleurs ? Pourquoi n'en recevrait-il pas cela même que m'apporte un ivoire de Py, une pierre de Charlier ? Et l'essentiel n'est-il pas là ? Recevoir le don, le mot caché, l'impulsion...

Mais, objecte-t-on, les niaiseries qu'offrent à

profusion la T. S. F., le cinéma, la publicité, ont galvaudé le goût, désaxé les intelligences, dégradé les sensibilités; le peuple ne va plus d'instinct à ce qui est beau; il ne sait plus l'admirer, s'y unir de cœur, y trouver cette joie concertante qui est un rite de louange.

Si l'objection est fondée, comment y répondre? Comment, à ceux qui l'ont, dit-on, perdu, restituer le pouvoir d'admirer? Prêcher, expliquer, faire comprendre? Il y a mieux. Et l'on y pense en construisant de nouvelles églises, en les meublant, en les décorant. Depuis quarante ans, cette idée a fait du chemin qu'il faut des églises belles, des statues belles. On s'en préoccupe; on lit des livres, des articles qui parlent de cela; on écoute des conférences; on se renseigne, on se documente. On aspire à faire mieux que la génération précédente. Je ne dis pas que l'on réussit toujours. Je dis qu'on le désire et que cela atteste une heureuse évolution des esprits : on a enfin redécouvert que la beauté est une ressemblance de Dieu. Si cette notion n'est pas descendue dans les masses, du moins a-t-elle touché ceux dont la mission est de les conduire. Ils ont compris que la *domus orationis* doit être un maison admirable *(inestimabile sacramentum)*. Mais la prière elle-même, la prière chantée, serait-elle soustraite à cette obligation?

C'est ici qu'apparaît, éminent, le rôle du chœur. S'il est désirable que l'on donne aux occupants de la nef, dans nos églises, quelque chose à chanter, il ne l'est pas moins qu'on leur donne quelque chose à écouter, quelque chose qui s'impose, qui provoque, qui force l'admiration.

« S'il faut, m'écrit une religieuse, que le peuple chante comme témoin du *Misericordia Domini plena*

est terra, il faut surtout un chœur comme « témoin de la majesté divine. »

Ce témoin, ce quelqu'un qui atteste, qui figure, qui représente; le témoin de la majesté, de la grandeur; ce quelqu'un qui sert d'intermédiaire entre Dieu et ses adorateurs, qui L'approche d'eux, qui communique quelque chose de Lui, qui impose à l'assemblée la sensation du divin. Il est tout cela. Et qu'est-ce que l'Office où il se produit? Instant sacré où tout concourt, doit concourir du moins, à nous rendre la présence de Dieu désirable.

Que recevrions-nous du négligé, du désordre, de la laideur, ou seulement de l'insignifiance? Ce dernier mot est bien celui qu'il fallait écrire le dernier. Le négligé, le désordre sont insignifiants : ils ne signifient rien, c'est-à-dire qu'ils ne représentent rien, ils ne répandent ni ne communiquent rien. Quant à la laideur, c'est Satan lui-même, répandu et communiqué, c'est le mal rendu contagieux.

Alors, de quels soins ne doit-elle pas être entourée la personne chorale ainsi dotée d'une fonction que l'on doit dire sacrée? Quelle passion de minutie ne doit-elle pas elle-même apporter aux moindres détails de ses activités! De l'humble *Amen* jusqu'à la complexe polyphonie, tout sera travaillé, mis au point en vue du témoignage.

— La vocation du témoin : la plus impérieuse, la plus intolérante. Cruelle situation que celle de qui s'en ressent investi! Du moindre de ses actes, il envisage les répercussions. Conscient de sa responsabilité, ni à lui ni aux autres il ne passe une défaillance. Jamais il n'est satisfait. Jamais il n'atteint cet achèvement à quoi il aspire. Jamais l'ob-

jectif qu'il poursuit n'est touché : provoquer l'admiration. Non pour soi, certes. Mais ce regard vers... Cette osculation de... Rien, mieux que cet insatiable appétit de dépassement, ne peut faire éprouver le contingent de l'humaine condition.

Mais pour comprendre cela, ne faudrait-il pas l'avoir soi-même ressenti ?

*

Nous chantions ce jour-là une grande œuvre polyphonique. Nefs bondées. Silence d'une foule attentive pendant toute la durée de l'office... Quelqu'un dit ensuite : « J'ai circulé dans la cathédrale au cours de la Messe. Les fidèles avaient l'air d'attendre. On ne sait pas bien à quoi ils pensent pendant ce temps-là ! »

Vraiment, allaient-ils profiter de ce qu'on leur tendait un plateau pour faire des confidences ?

On ne sait pas bien à quoi ils pensent ? Ils écoutent. Ils écoutent quoi ? Cette prière, cette louange, cette Parole que nous essayons de leur faire entendre. N'est-ce rien d'écouter ? *Fides ex auditu*, déclare saint Paul. Et le psaume LXVII : *in auditu auris obedivit mihi.* Et Bossuet : « Chrétiens, auditeurs, dit-il, chrétiens auditeurs, dans cet admirable mystère, tous vos sens vous trompent, excepté l'ouïe. » Claudel enfin : « Le son est l'organe approprié de nos communications avec l'Invisible et, puisque Dieu est invisible, de nos communications avec Lui... Cette touche sonore est l'avant-goût et le gage d'un commerce prolongé et détaillé qui, désormais, apparaît réalisable à la condition que notre vacarme intérieur *n'empêche pas la musique.* » (*Eccles.*, XXXII, 5.)

POST-SCRIPTUM

LA PRIÈRE DU VIEUX CHEF

Domine, fac ut videam. C'est la devise qu'il a choisie. D'autres regardent pour voir. Lui, pour essayer de voir, il tend l'oreille. Pourquoi, s'il est permis de parler de cet œil qui écoute, ne le serait-il pas d'évoquer cette oreille qui voit? Toute sa vie, il a écouté.

« Toute ma vie, jour et nuit, *in gemitu meo*, je t'ai harcelé, répétant : *Domine, fac ut videam;* Seigneur, fais que je voie; fais donc enfin que je voie, *Domine*, Seigneur. Mais j'ai beau dire et redire, et j'ai beau écouter, je ne vois pas, je ne parviens pas à te voir, à t'apercevoir. Pourtant, tu le sais, toi, tu sais depuis combien d'années et d'années je la traîne derrière moi cette supplication, je le propulse devant moi ce flambeau : *fac ut videam...*

« Ce chœur dont c'est la justification que de témoigner pour toi, de rendre sensible, pour ainsi dire visible, ta présence, bien longtemps je me suis tenu devant lui. Par son ministère, je transmettais ta parole. Et je vivais, hélas, comme ne la voyant point, comme ne l'entendant point.

« Maintenant, ma place est derrière le chœur, ma stalle. De là mieux que de nulle part, je sens

à quel point la qualité de ma prière est conditionnée par la qualité de son attitude et de son chant. Je le regarde et je l'écoute : tu es là. Pour moi, vieux fidèle, jeune membre de l'assemblée, il se porte garant, il se fait répondant. Le prêtre prononce l'oraison. Lui achève et consent, chantant pour moi le dernier mot qui est toujours : Oui. »

DISCOGRAPHIE

ANTHOLOGIES

I. *Chant grégorien.*
Abbaye de Solesmes. Série I. (5 × 30) DEC. LXT. 2704/5.

II. *Histoire de la musique vocale*, volume I.
Grégorien, divers (conduits, organum, motets), Machault, Landini, Binchois, Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin, Crequillon, Jannequin, Sermisy, Lassus, Palestrina, Byrd, Victoria, Goudimel.
Divers ensembles et soli. (30) ERA. LDE. 3018.

III. *Histoire de la musique vocale*, volume II.
Marenzio, Bennet, Bouzignac, Du Caurroy, Caccini, Monteverdi, Carissimi, Schütz, Rameau, Haendel, Bach.
Divers ensembles et soli. (30) ERA. LDE. 3019.

IV. *Concert de la Cour de Bourgogne*, volume II.
Clémens non Papa, Dufay, De la Rue, Binchois, Josquin, etc.
Maîtrise de la chapelle de Bourgogne.
Dir. : Eeckout. (30) OL. LD. 81.

V. *Polyphonie française à Dijon.*
(XI^e au XX^e s.). *Hymne : Iste Confessor, Prophétie de la Sibylle, Haec est clara dies, Concordi Laetitia, Rex Virginum et Gaudi Felix Francia, Reyne du Ciel* (L. Compère), *Agnus* (A. de Fevin), *Psaume 35* (Cl. Lejeune), *Messe « A mor a longe* (Samson). (30) S. M. 33-05.

DISQUES RÉALISÉS PAR LA MAITRISE DE LA CATHÉDRALE DE DIJON

I. *Collection « Cathédrale ».*
Dufay, Binchois, Anerio, Croce, Palestrina, Viadana, Goudimel, Victorio, Van Berchem, Schütz.
Maîtrise de la cathédrale de Dijon. S. M. 37 à 41.

II. *Choix d'œuvres.*
Josquin, Victoria, Mauduit, Jean IV de Portugal, Aichinger, Palestrina.
Maîtrise de la cathédrale de Dijon. V. S. M. DB 4893 à 97.
Epuisé en France. Amérique : firme Victor.

III. *Choix de Noëls et chansons populaires bourguignones.*
Chœur de la collégiale Notre-Dame de Beaune.
Dir. : Jean-François Samson. S. M. 43 à 46.

DIVERS

I. CHANT GRÉGORIEN.
Liturgie de Pâques, abbaye de Solesme. (30) Dec. FAT. 173. 691.

DISCOGRAPHIE

II. MACHAULT.
Messe Notre-Dame.
S. Cape « Pro musica ». (30) ARC. APM. 14.063.

III. VICTORIA.
Messe « *Vidi Speciosiam* ». Chœurs de Monserrat. (30) S. M. 33. 17.

IV. *Respons de la Semaine sainte.* Chœurs de Monserrat. (2 × 30) S. M. 3315/6.

V. BOUZIGNAC.
Motet « *Jubilate Deo* ». Voir « Concert choral ». (30 ERA. LDE. 1009.

VI. CHARPENTIER.
Supplications pour les défunts.
Ensemble sous la direction de P. Capdevielle. (30) DUC. LPG. 8683.

VII. BACH.
Messe en si mineur.
Grischkat. Orchestre Stuttgart. (3 × 30) PAV. alb. PL. 7743.

VIII. *Motets :* « *Jesu Meine Freude* », « *Der geist Hilft* ».
Ramin. Chœurs Saint-Thomas. (25) ARC. AP. 13.008.

IX. LANGLAIS.
Messe « *Salve Regina* ».
R. P. Deiss. (30) ERA. LDE. 3023.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pages

LUCCA DELLA ROBBIA. Enfants chanteurs. Détail de la *Tribune aux chanteurs* du dôme de Florence, haut-relief de marbre. *(Cl. Archives photographiques.)* 16

Petits chanteurs. *(Photo Robert Doisneau.)* 32

Cathédrale de Coutances voûtes du déambulatoire et colonnes doubles du rond-point. *(Archives photographiques)* 64

SAINT PHILIPPE NÉRI. Gravure anonyme (début du XVII^e siècle). *(Paris, Bibliothèque Nationale. Photo M. Rigal.)* 80

TENTURE DE L'APOCALYPSE (fin du XIV^e siècle). Des ailes sont données à la femme pour fuir le dragon. *(Angers, Musée des Tapisseries. Cl. Archives photographiques.)* 112

JEAN LURÇAT. Tenture de l'Apocalypse. *Le Péché originel* (détail, église du plateau d'Assy (Haute-Savoie). *(Cl. Archives photographiques.)* 144

Les Noces de Cana (détail). Fresque romane de Brinay (XII^e siècle). *(Cl. Archives photographiques.)*. 176

Miserere. Eau-forte de GEORGES ROUAULT. *(Musée de l'Art moderne. Cl. Hurault.)* 208

TABLE

Pages

Avant-dire : Psaume 32, de Paul Claudel 9

I. LA FONCTION

La pierre qui chante. 13
Effet et qualité 18
La fonction poétique du chant sacré dans la liturgie 23
La polyphonie dans l'office liturgique . . 43
La messe, composition musicale 52
L'art choral liturgique contemporain en France et l'influence de Bach. 72

II. L'INSTRUMENT

Enfants I. 89
Enfants II. 98
Chef de chœur I 108
Chef de chœur II 121
Le chœur I. 128
Le chœur II. 136

III. PROBLÈMES ET ESSAIS DE SOLUTIONS

Thèmes d'oraison. 151
Points de vues et prises de sons 153
Dialogue dans la Combe a l'Ours I 159

MUSIQUE ET CHANT SACRÉS

Dialogue dans la Combe a l'Ours II 177
Lettre au r. p. H... s. j. 189
Les deux témoins de la gloire et de la majesté . 207

Post-Scriptum : La prière du vieux chef . . . 227

Discographie. 229

Table des illustrations 233

ACHEVÉ D'IMPRIMER
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
MAYENNE

(3621)

LE 3 JUIN 1957

N° d'éd. : 5.815. Dép. lég. : 2e trim. 1957

Imprimé en France

pour la musique

collection dirigée par Roland-Manuel

La collection "POUR LA MUSIQUE" veut participer à l'effort qui, depuis une cinquantaine d'années, tend à donner à la culture musicale sa juste place dans un humanisme complet.

Son titre, emprunté à un livre de Léon-Paul Fargue, la place sous l'invocation d'un poète dont le lyrisme s'apparente à ceux de Ravel et Debussy, au moment où les Français retrouvaient le sens de leur musique, et de la musique.

Une telle collection s'adresse aux lecteurs curieux de notions générales sur les styles, les écoles, les grands courants de la pensée musicale. Chaque livre est illustré et accompagné d'une discographie et d'un index des noms et des ouvrages cités, de manière à en faire un instrument de travail. Analyses, synthèses, bilans et perspectives nouvelles sont donc mis à la portée d'un public d'amateurs mais non de spécialistes, à l'écart de la vulgarisation des monographies et de l'érudition musicologique.

La direction de la collection a été confiée au compositeur Roland-Manuel, professeur au Conservatoire, dont l'émission "Plaisir de la Musique" est l'une des plus écoutées de la Radio française.

Les titres des premiers ouvrages, les noms de leurs auteurs, expriment clairement les tendances et l'esprit de "POUR LA MUSIQUE".

Déjà paru :

Henry Barraud	La France et la musique occidentale
Marcel Beaufils	Le Lied romantique allemand
Reynaldo Hahn	Du chant
Joseph Samson	Musique et chant sacrés

A paraître :

Emile Haraszti	La danse et le ballet
François Lesure	La musique de la Renaissance en France et les poètes

ETS. DHUIÈGE IMP. BAGNEUX (SEINE)

750 fr. B. C. + T. L.